

Christoph Haffter

Musikalischer Materialismus

Eine Philosophie der
zeitgenössischen Musik

**VELBRÜCK
WISSENSCHAFT**

Christoph Haffter
Musikalischer Materialismus

Christoph Haffter

Musikalischer Materialismus

Eine Philosophie der
zeitgenössischen Musik

**VELBRÜCK
WISSENSCHAFT**

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Erste Auflage 2023
© Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2023
www.velbrueck-wissenschaft.de
Printed in Germany
ISBN 978-3-95832-340-7

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Inhalt

Vorwort	9
I Einleitung: Ästhetischer Materialismus	13
1. Der Widerspruch	13
Die ästhetische Urteilsform	16
Die materialistische Kritik	19
2. Philosophischer Materialismus	22
Theorie	22
Spekulation	27
Selbstkritik	30
3. Materialismus der Kunst	38
Das Denken der Kunst	39
Die Kritik der Kunst	44
Das Material der Kunst	48
Die Tendenzen des Materials	51
Material statt Genie	55
Ein Beispiel	57
4. Probleme des Materialbegriffs	64
Das Ende des Materialfortschritts	64
Das Verhältnis zur Gesellschaft	69
Das Primat der Gegenwart	76
II Der Fall: Steen-Andersens <i>Piano Concerto</i>	84
Material	84
Zerstörung	86
Aufbau	88
Sampling	92
Form	93
Kaskaden	94
Kadenz	96
Komik	99
Abgesang	100
III Bedingungen zeitgenössischer Musik	103
1. Sprachverlust	104
Konvention und Sprache	107
Das Unvertraut-Vertraute	109
Theorie und Personalstil	114

Gestalten	116
Zeichen	119
Gesten	127
2. Kulturindustrie	132
Der affirmative Charakter	133
Der Schematismus	136
Das neue Gewand des Kapitalismus	141
3. Elektronischer Klang	146
Von der Note zum Klang	146
Zwei Kulturen der elektronischen Musik	148
Synthese und Montage	151
Das Performanzproblem	157
4. Die Verschränkung der Künste	161
Entgrenzung	163
Reflexion	166
Auflösung	171
Verschränkung	174
IV Die Krise des Werks	182
1. Das Problem der Autonomie	183
Illusion, Ideologie, Irrelevanz	184
Eigenregelung	187
2. Das Problem der Verdinglichung	190
Entäußerung und Entfremdung	190
Positivismus	193
Das Dilemma der Situationskunst	199
Gegendinge	203
3. David Davies: Das Werk als Tat	205
Der Produktionsakt	206
Das Tun im Werk	209
Produktionsanekdoten	215
4. Das Problem der Wahrheit	219
Bubners Dilemma	222
Die Unfreiheit des Werks	224
Entkunstung und Ästhetisierung	226
Die Befreiung zum Subjekt	229
Dantos Freilassung	230
Scheinaufgeschlossenheit	234
V Das Werk als Fragment	238
1. Kant und die Kritik des Schönen	240
Ästhetische Ideen	240
Die Negativität des Schönen	242
Das Schulgerechte	246

2.	Schlegel und die Kunst der Moderne	249
	Vom Geschmack zur Kunstkritik	249
	Die Krise des Alten	251
	Das Interessante	253
	Das Fragment aus der Zukunft	257
3.	Formen der Reflexion	264
	Meta	265
	Progressive Reflexion	269
	Absolute Reflexion	274
	Zweite Reflexion	283
VI	Modelle	288
1.	Natur	288
	Drei Bilder des Intentionlosen	292
	Wissenschaft und Algorithmus	297
	Der spektrale Prozess	304
	Umwelt, Landschaft, Strom	309
	Schein des Nicht-Indifferenten	318
2.	Leben	324
	Der Organismus	328
	Das Organische	331
	Der Exzess	333
	Liveness und Automaten.	337
3.	Begriff	342
	Die Geburt der Konzeptkunst aus dem Geiste der Musik	344
	Konzeptkunst als Begriffskritik	350
	Die nachbegriffliche Kunst	359
	Schluss: Ästhetische Begriffe	366
	Dank	373
	Bibliographie.	374

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 erhellen, 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 Musikschaffens 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.

I Einleitung: Ästhetischer Materialismus

1. Der Widerspruch

Der ästhetische Materialismus, wie er im Folgenden verstanden werden soll, bezeichnet eine philosophische Betrachtung der Kunst. Er verbindet die Idee, dass Kunstwerke wesentlich auf das ästhetische Urteil bezogen sind, mit der Idee, dass Kunstwerke aus ihrer materiellen Bedingtheit zu verstehen sind. Die beiden Ideen scheinen sich zu widersprechen.⁴

Denn die philosophische Bestimmung des ästhetischen Urteils ist das Resultat einer transzendentalen Reflexion auf das subjektive Erkenntnisvermögen. Sie ist eine Einsicht, die aus einer Selbstbesinnung des Denkens erfolgt. Eine solche Einsicht ist keine empirische Erkenntnis, kein Feststellen eines kontingenten Sachverhalts auf der Grundlage von Erfahrung. Die transzendente Struktur des ästhetischen Urteils ist kein Erfahrungsgehalt. Vielmehr stellt sie einen Zusammenhang von Bedingungen dar, welche die Geltungsansprüche des Denkens begründen. Mit Blick auf die Kunst lautet das Geltungsproblem: Wie ist die Verbindlichkeit kunstkritischer Urteile möglich? Die Beantwortung der Frage muss das ästhetische, und insbesondere das kunstkritische Urteil untersuchen, um zu zeigen, unter welchen Bedingungen es Gültigkeit beanspruchen kann. In der Erkenntnis einer transzendentalen Struktur, also hier: in der Erörterung der Frage, woher das ästhetische Urteil seine Verbindlichkeit bezieht, wird das Denkvermögen nicht durch etwas bestimmt, das außerhalb des Denkens läge. Vielmehr bestimmt sich das Denken in einer transzendentalen Reflexion selbst. Wenn das ästhetische Urteil aber in einer transzendentalen Struktur der Subjektivität gründet, die das Denken in einer Besinnung auf sich selbst gewinnt, dann ist diese Struktur dem zeitlichen Wechsel der empirischen Dinge, der Kontingenz historischer Sachverhalte der Erfahrung enthoben. Die Fähigkeit, ästhetisch zu urteilen, ist ein Vermögen menschlicher Vernunft überhaupt, und in der philosophischen Prüfung dieses Vermögens stützt sich die Vernunft auf nichts anderes ab als sich selbst.

Der Kern jener materialistischen Philosophie wiederum, an der diese Arbeit ansetzt, ist die Kritik der Verabsolutierung des Denkens.⁵

- 4 Den Widerspruch benennt Rüdiger Bubner, *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*, in: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989, 9–51. Hier S. 20.
- 5 Ein Überblick zu den Varianten dieser Auffassung bietet Daniel Pucciarelli, *Materialismus und Kritik: Konzept, Aussichten und Grenzen des Materialismus im Ausgang von der Negativen Dialektik Theodor W. Adornos*, Würzburg 2019.

Materialistische Philosophie kritisiert die Ablösung und Verselbständigung des Denkens gegen seine Bedingtheit durch einen materiellen, also nicht gedanklichen Zusammenhang, der die denkende Tätigkeit umfasst, beeinflusst und motiviert. Der Materialismus richtet sich, anders gesagt, gegen die Vorstellung, dass sich die Tätigkeit des Denkens, die Aktivität der Vernunft, in einer selbständigen Sphäre reiner Gedanken vollzöge. Gegen diese Absonderung der Vernunft bringt er den Gedanken in Stellung, dass das Denken auf die materiellen Zusammenhänge verwiesen bleibt, denen es entspringt – wie immer man diesen Bereich verstehen mag. Anders gesagt: Es ist für das menschliche Denken wesentlich, von etwas anderem als sich selbst abzuhängen. Die vernünftige Tätigkeit bestimmt sich nicht gänzlich selbst, sondern sie wird durch etwas mitbestimmt, das sie nicht selbst ist.

Diese Kritik am reinen Denken ist nicht zu verwechseln mit dem Einspruch gegen die Idee einer Selbstbestimmung des Menschen. Die materialistische Kritik geschieht vielmehr im Hinblick auf die Möglichkeit solcher Selbstbestimmung. Die Illusion des reinen Denkens, das sich gänzlich aus sich selbst heraus bestimmen würde, wird zum Gegenstand der materialistischen Kritik, weil es die wirkliche Selbstbestimmung des Menschen verhindert. Eine wirkliche Selbstbestimmung erfolgt nämlich nicht allein im Gedanken, sondern in der geschichtlichen Wirklichkeit. Die Einsicht in die materielle Bedingtheit des Denkens zielt auf die Veränderung ebendieser Bedingungen.

Der Widerspruch, den ein ästhetischer Materialismus zu enthalten scheint, lässt sich somit auf die folgende Formel bringen: Die Einsicht in die transzendente Struktur des ästhetischen Urteils ist das Resultat einer reinen Selbstbestimmung der Vernunft. Die materialistische Philosophie negiert die Möglichkeit einer solchen Selbstbestimmung. Ästhetische und materialistische Kunstphilosophie scheinen sich daher auszuschließen.

Dieser Widerspruch prägt die gegenwärtige Situation des Kunstdenkens.⁶ Sie wird vom Nebeneinander zweier Diskurszusammenhänge geprägt, die nur sehr schwierig miteinander ins Gespräch zu bringen sind. Auf der einen Seite stehen die Nachfolgegestalten der transzendentalen Reflexion auf das ästhetische Urteilsvermögen.⁷ Hier werden die

6 Vgl. die Beiträge in James Elkins, *Art history versus aesthetics*, New York 2006. Besonders Robert Geno, »The Border of the Aesthetic«, 3–20.

7 Einen Überblick zur deutschsprachigen und englischsprachigen Diskussion findet man in Andrea Kern und Ruth Sonderegger (Hg.), *Falsche Gegensätze: zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt am Main 2002; Jerrold Levinson (Hg.), *The Oxford handbook of aesthetics*, Oxford 2013. Für die Musikphilosophie paradigmatisch Peter Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford, New York 2002; Alexander Becker und Matthias Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn: Beiträge zu einer*

Eigenheiten des ästhetischen Urteils, der ästhetischen Erfahrungen, Haltungen, Gefühle, Stimmungen oder Wahrnehmungen, der ontologische Status ästhetischer Gegenstände, Ereignisse oder Eigenschaften erörtert. Diese Untersuchungen greifen zwar gerne auf historische Kunstwerke als Beispiele zurück, um ihre begrifflichen Bestimmungen der ästhetischen Zustände und Vermögen, Objekte und Kategorien verständlich zu machen. Der Anspruch der philosophischen Bestimmungen ist jedoch ein überzeitlicher. Solches Nachdenken über die ästhetischen Grundlagen der Kunst bleibt den konkreten historischen Entwicklungen der Kunstproduktion gegenüber gleichgültig.

Auf der anderen Seite stehen die historischen Betrachtungen der Kunst und ihre philosophischen Wortführerinnen.⁸ Sie begegnen jeder überzeitlichen Aussage zum Ästhetischen und der Kunst mit Skepsis. Im materialistischen Gestus insistiert die Kunstgeschichte auf der historischen Bedingtheit nicht nur der künstlerischen Erzeugnisse, sondern auch der verschiedenen Auffassungsweisen und Begriffe dessen, was Kunst, Kunsterfahrung und Kunstproduktion zu sein habe. Die Kunsttheorien mit ihren überzeitlichen Ansprüchen erscheinen in diesem materialistischen Blick als Reflexe, Rechtfertigungsversuche, regulative Ideen oder Begleiterscheinungen historisch-kontingenter Kunstpraktiken und ihrer Institutionen. Diese historischen Diskurseffekte der Kunstpraktiken gilt es zwar zu analysieren, um sie für eine kontextsensible Deutung der Werke verfügbar zu machen. Den Geltungsanspruch der Theorien hingegen klammert die historische Betrachtung aus: Sie enthält sich der Stellungnahme.

In den folgenden Vorüberlegungen geht es darum zu zeigen, dass sich die ästhetische und die materialistische Kunstauffassung nicht widersprechen müssen. Es besteht vielmehr eine Affinität zwischen dem ästhetischen Urteil und der materialistischen Kritik des verselbständigten Denkens.⁹ In dieser Affinität gründet die Möglichkeit eines ästhetischen

Philosophie der Musik, Frankfurt am Main 2007. Ein Überblick zur deutschen Musikphilosophie findet man in Wolfgang Fuhrmann und Claus-Steffen Mahnkopf, *Perspektiven der Musikphilosophie*, Berlin 2021.

- 8 Für die Musikphilosophie entscheidend sind die Argumente von Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 2008. Für die Musikwissenschaft: Rose Rosengard Subotnik, *Deconstructive variations: music and reason in western society*, Minneapolis 1996. Für die Kunsttheorie allgemein, klassisch: Raymond Williams, *Problems in materialism and culture: selected essays*, London 1997. In jüngerer Zeit besonders: Peter Osborne, *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art.*, London 2013.
- 9 Ich schließe hier an Überlegungen an von Gunnar Hindrichs, Musikphilosophie aus ästhetischer Vernunft, in: Wolfgang Fuhrmann und Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *Perspektiven der Musikphilosophie*, Berlin 2021, 43–58.

Materialismus. Die Verwandtschaft besteht freilich lediglich zwischen einem bestimmten Verständnis der beiden Begriffe, das im Folgenden dargelegt wird.

Die ästhetische Urteilsform

Das ästhetische Urteil ist eine eigene *Form* des Urteilens, eine besondere Art gültiger Synthesis. Diese Annahme ist für alles, was hier folgt, grundlegend. Das ästhetische unterscheidet sich vom theoretischen und praktisch-moralischen Urteil durch seine Form. Anders gesagt, unterscheiden sich diese drei Urteilstypen nicht dadurch, dass sie in verschiedenen Lebensbereichen stattfänden, dass sie andere Begriffe verwendeten oder sich auf andere Eigenschaften oder Dinge bezögen. Sie unterscheiden sich vielmehr in ihrer Urteilsstruktur: Also darin, wie die Relate in der Urteilsrelation verbunden werden und was diese Verbindung rechtfertigt. Wie diese Urteilstypen genau ausformuliert werden können, ist natürlich Gegenstand einer weitläufigen philosophischen Debatte, die kaum zu überblicken ist. Ungefähr lassen sie sich folgendermaßen skizzieren: In seiner Grundform artikuliert das theoretische Urteil Sachverhalte, indem es Gegenstände, Zustände oder Geschehnisse identifiziert und begrifflich bestimmt; ein solches Urteil ist wahr, wenn diese Sachverhalte tatsächlich bestehen. In einem praktischen Urteil hingegen bestimmt sich die Urteilende zum Handeln, indem sie mögliche Handlungsoptionen auf eine Handlungsregel bezieht; dieses Urteil ist richtig, wenn das Befolgen dieser Regel das Gute verwirklicht. Das ästhetische Urteil tut weder das eine noch das andere. Das ästhetische Urteil bezieht einen singulären Erscheinungskomplex, den es nicht abschließend zu identifizieren vermag, auf ein Gefühl der Lust. Dieses Lustgefühl ist das Innewerden einer anhaltenden Spannung, die sich zwischen den Fähigkeiten des Denkens im weitesten Sinne einstellt: Zwischen den begrifflichen, affektiven, imaginären und sinnlichen Vermögen des Subjekts.¹⁰

Den Urteilstypen entsprechen unterschiedliche Formen der Begründung. Auch wie diese Rationalitätsformen genau aussehen, ist natürlich strittig. Eine Annäherung könnte so lauten: Theoretische Aussagen werden durch begriffliche Beweise und empirische Belege gestützt. Praktische Urteile werden durch Abwägungen und Universalisierungsverfahren legitimiert. Ästhetische Urteile können dagegen weder bewiesen oder belegt werden, noch sind sie das Resultat von Abwägungen und Universalisierungen. Sie werden vielmehr durch Charakterisierung und Kritik ausgewiesen. Das Charakterisieren ist das sprachliche Nachvollziehen der spezifischen Verfasstheit des fraglichen Erscheinungskomplexes, die

10 Diese Auffassung des ästhetischen Urteils wird im Kapitel V ausgeführt.

Kritik artikuliert dessen eigentümliche Kohärenz, indem es die lustvolle Spannungswirkung aufs Denkvermögen expliziert.

Diese Erläuterung der ästhetischen Urteilsform birgt jedoch einen latenten Widerspruch. Denn unter einem Urteil im Allgemeinen versteht man eine Verbindung von gedanklichen Gehalten mit Geltungsanspruch. Der Geltungsanspruch kann als die Sachlichkeit des Urteils verstanden werden: Das Urteil beansprucht die Gehalte nicht irgendwie willkürlich zu verbinden, sondern in einer Weise, die der Sache, die in Frage steht, gerecht wird. Urteile haben ihr Gelingen, anders gesagt, in der sachgerechten Bestimmung. Das Ziel des Urteilens ist die gültige Bestimmung dessen, worauf das Urteil geht. Das Modell solcher Bestimmung ist die Subsumption eines Einzelfalls unter eine allgemeine Begriffsregel.

Das ästhetische Urteil hingegen bestimmt seine Sache nicht, es ist kein bestimmendes Urteil. Das Lustgefühl, das im ästhetischen Urteil auf einen Erscheinungskomplex bezogen wird, bezeugt vielmehr, dass die subjektiven Vermögen gerade nicht so ineinandergreifen, dass es zum bestimmenden Urteilsabschluss kommt. Das ästhetische Urteil ist in diesem Sinne ein Aufschub des bestimmenden Urteils, es ist ein Urteilen, das kein Urteil fällt.¹¹ Kant hat diese Eigenart des ästhetischen Urteils mit dem Begriff der Reflexion erfasst. Ästhetische Urteile bestimmen ihre Sache nicht, sondern reflektieren über sie.¹² Sie sind der Vollzug einer Suchbewegung, die von einem einzelnen Erscheinungskomplex ausgeht, um von ihm aus zu allgemeinen Begriffsbestimmungen zu gelangen, die ihm gerecht würden. Diese Suche wird im ästhetischen Urteil paradoxerweise als lustvoll empfunden, obwohl sie zu keinem Abschluss kommt. Diese eigentümliche Struktur bringt das ästhetische Urteil in einen Gegensatz zum Urteilen im Allgemeinen. Im ästhetischen Urteil wird ein Prozess als lustvoll beurteilt, der einem Scheitern der normalen Urteilsanstrengung gleichkommt.

Dass ein Prozess des Urteilens, der zu keiner Bestimmung der Sache kommt, als lustvoll erfahren wird, kann so gedeutet werden, dass das Urteilen gerade deshalb der Sache gerecht wird, weil es diese nicht auf eine begriffliche Bestimmung festlegt. Das Vermögen zu Urteilen wird im ästhetischen Urteil gerade dadurch sachgerecht, dass es den Erscheinungskomplex, den es bedenkt, unter keine Regel subsumiert. In diesem Sinne steckt im ästhetischen Urteil eine Kritik des Urteilfallens, die sich auf den allgemeinen Anspruch von Urteilen stützt, ihrer Sache gerecht zu

11 Diese Auffassung verteidigen Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst: ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main 2012; Andrea Kern, *Schön Lust: eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*, Frankfurt am Main 2000.

12 Diese Unterscheidung wird eingeführt in Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Heiner Klemme, Hamburg 2006, B XXVI (179).

werden. Das ästhetische Urteil ist deshalb zugleich ein Vollzug und eine Aufhebung des Vermögens zur Sachbestimmung: Es negiert die Macht des Subjekts, die Sachen begrifflich zu erfassen – und wird ihnen in ebendieser Negation gedanklich gerecht. So verstanden, vollzieht das ästhetische Urteilen eine Selbstkritik des Urteilsvermögens.

Aber auch das ästhetische Urteil ist ein Urteil, es ist eine Synthesis mit Geltungsanspruch. Dieses Urteil verbindet zwar keine Vorstellungen zu einem bestimmten Sachverhalt oder einer Handlungsabsicht. Aber es vereinheitlicht das gespannte Reflexionsgeschehen in Anbetracht eines Erscheinungskomplexes unter dem Gefühl einer Lust. Und diese Vereinheitlichung beansprucht Geltung. Das wird durch die Tatsache evident, dass über diese Urteile genauso heftig gestritten werden kann wie über moralische und theoretische Stellungnahmen. Auch der Anspruch des ästhetischen Urteils liegt in seinem Bezug auf die Sache, die beurteilt wird. Das ästhetische Urteil geht auf seine Sache, indem es das bestimmende Urteilen aufschiebt und in eine Schwebelage versetzt. Anders gesagt: Auch das ästhetische Urteil denkt einen verbindlichen Gedanken. Aber dieser Gedanke ist so geartet, dass er über das festlegende Denken hinausdrängt. In diesem Urteil wird, anders gesagt, ein Gedanke gefasst, der die Immanenz des bestimmenden Denkens transzendiert. Solche Gedanken können im Rückgriff auf die philosophische Tradition als Ideen bezeichnet werden. Der das bestimmende Denken übersteigende Gedanke des ästhetischen Urteils ist die ästhetische Idee, welche der beurteilte Erscheinungskomplex ausdrückt. Der paradigmatische Erscheinungskomplex, der eine ästhetische Idee ausdrückt, ist das Kunstwerk. In diesem Sinne ist das ästhetische Urteil intern auf das Kunstwerk bezogen. Kunstwerke sind hergestellte Erscheinungskomplexe, welche ästhetische Ideen zum Ausdruck bringen. Das ästhetische Urteil denkt diese Idee, indem es das bestimmende Urteilen aufschiebt. Und die Erscheinungskomplexe, als welche hier Kunstwerke verstanden werden sollen, sind umgekehrt intern auf die Selbstkritik des Urteils bezogen, welche das ästhetische Urteil vollzieht. Denn die ästhetischen Ideen, die sie ausdrücken, lassen sich nur durch jenen Überstieg über das bestimmende Urteilen denken, den das ästhetische Urteil realisiert.

Diese Auffassung des ästhetischen Urteils steht quer zu der, besonders im englischsprachigen Raum verbreiteten Gleichsetzung des Ästhetischen mit dem rein Sinnlichen. Diesem Wortgebrauch zufolge schließt das ästhetische Erfahren, die ästhetische Haltung, Einstellung oder Beurteilung das Mitwirken der begrifflichen oder propositionalen Vermögen aus. In der obigen Bestimmung des ästhetischen Urteils wäre ein solcher Ausschluss jedoch Unsinn. Denn die ästhetische Spannungslage stellt sich ja erst im Verhältnis von begrifflichen und nicht-begrifflichen Vermögen ein. Das ästhetische Urteilen schließt daher wesentlich ein begriffliches Moment mit ein. Was sich im ästhetischen Urteil

jedoch tatsächlich verändert, ist die Funktion, welche die Begriffe im Urteilsvollzug einnehmen. Anders als im theoretischen und praktischen Urteil sind die Begriffe im ästhetischen Urteil keine Bestimmungsgründe. Der Bestimmungsgrund des Urteils ist hier vielmehr ein Gefühl der Lust. Deshalb lässt sich ein ästhetisches Urteil nicht rein begrifflich beweisen oder rechtfertigen. Für sein Zustandekommen sind Begriffe jedoch unerlässlich.

Die materialistische Kritik

Das Grundverständnis des Materialismus, das die folgenden Überlegungen anleitet, wurde bereits erwähnt. Materialistische Philosophie kritisiert das verselbständigte Denken, indem es die geistige Aktivität in einen Zusammenhang stellt, der sie umfasst. Dieses Umfassen bedeutet zweierlei. Dass das Denken materiell bedingt sei, bedeutet zum einen, dass das Denken seinen Ermöglichungsgrund ausser sich selbst hat, und zum anderen, dass es durch diese Bedingungen auch beschränkt und mitbestimmt wird.

Ein solcher Materialismus ist, philosophiegeschichtlich betrachtet, das Resultat einer Kritik des nachkantischen Idealismus. Dieser emphatische Idealismus erhebt den Anspruch, die Rationalität der Wirklichkeit darzustellen und zu begründen. Die Form dieser begründenden Darstellung ist das System der Wissenschaften. In ihm wird das Wirkliche, zwar nicht im Detail jeder Einzelheit, aber in seinen Grundstrukturen auf seinen Begriff gebracht: Vernunft und Wirklichkeit kommen zur Deckung. Diese Einheit von Denken und Sein, von Wissen und Wirklichkeit zu artikulieren ist, wohlgermerkt, der Anspruch solcher Philosophie. Die konkrete Realisierung dieses Programms in den Systementwürfen um 1800 mag mangelhaft sein und die ständige Selbstrevision, die man in den Werken von Fichte, Schelling und Hegel beobachtet, beweist hinlänglich, dass sie sich der Unvollkommenheit ihrer Versuche bewusst waren. An der prinzipiellen Möglichkeit dieser Artikulation festzuhalten, ist jedoch der eigentliche Kern der idealistischen Philosophie.¹³

Der Anspruch, die Begreifbarkeit der gesamten Wirklichkeit darzustellen, ist das Programm einer voraussetzungslosen Philosophie. Voraussetzungslos wird die Philosophie, wenn sie alle Voraussetzungen, die sie in ihrer Darstellung unweigerlich vornehmen muss, im Verlauf der Darstellung einholt, und zwar indem sie diese Voraussetzungen mit Gründen einsichtig macht. Das philosophische Nachdenken, so das idealistische

13 Zu diesem Verständnis des nachkantischen Idealismus: Robert B. Pippin, *Hegel's Realm of Shadows. Logic as Metaphysics in the Science of Logic*, Chicago London 2019.

Programm, vermag einen sich selbst tragenden Zusammenhang von Gedanken zu erzeugen, der die grundsätzliche Verfassung der Wirklichkeit erfasst. Die Kritik des Idealismus setzt an diesem Anspruch an: Was die Darstellung der Vernunft im Wirklichen uneinholbar voraussetzen muss und nicht aus sich selbst begründen kann, ist die darstellende Tätigkeit des Denkens selbst.¹⁴ Der Denkvollzug geschieht nicht im luftleeren Raum reiner Gedanken, sondern ist Moment eines ihn umfassenden Zusammenhangs: die materielle Reproduktion der vergesellschafteten Menschen. Noch das Durchdenken allgemeinsten Zusammenhänge ist, wie vermittelt auch immer, in den Arbeitsprozess involviert, der es den Menschen ermöglicht, sich selbst und die Institutionen ihrer Lebensformen in ihrer Existenz zu erhalten und zu reproduzieren. Das Begreifen der Wirklichkeit geschieht nicht jenseits der Aneignungs- und Umformungsprozesse menschlicher Arbeit, sondern ist dessen integraler Bestandteil. Der Begriff des Materials, den der Materialismus gegen den Idealismus ins Feld führt, entstammt dieser Sphäre: Er bezeichnet die Bedingung gesellschaftlicher Arbeit. Jeder gedankliche Vollzug ist ein Bearbeiten, ein Aneignen und Umformen von Bedingungen, die der Denktätigkeit vorausgehen. Diese Bedingungen umfassen sowohl die nicht-menschengemachte Umwelt – die natürlichen Dinge – als auch die Produkte vormaliger Arbeitsprozesse – die geschichtlichen oder gesellschaftlichen Dinge als das gesamte Gefüge von technischen, institutionellen und kulturellen Hervorbringungen. Die materiellen Bedingungen des Denkens, die das idealistische Programm verdrängt, sind nicht auf Physische beschränkt. Vielmehr umfassen sie die gesamte Sphäre wirklicher, geschichtlicher Verhältnisse zwischen Menschen und zwischen den Menschen und der Natur, in der das Fortbestehen vernunftfähigen Lebens erarbeitet wird.

Die Sphäre menschlicher Arbeit, der Reproduktion des vergesellschafteten Lebens ist die materielle Bedingung allen Denkens: der theoretischen Wissenschaft, der politisch-moralischen Beurteilung, des religiösen Glaubens wie der ästhetischen Auseinandersetzung mit der Kunst. Diese materielle Sphäre ist aber von Konflikten, Zerwürfnissen und Widersprüchen geprägt, die kaum jemand ernsthaft in Abrede stellen kann: Ein Großteil der Menschen lebt und arbeitet, heute wie um 1800, unter Bedingungen, die man weder als vernünftig noch als menschenwürdig bezeichnen kann. Solange die materielle Bedingung der gedanklichen

14 Die Grundfigur der Kritik lässt sich auf die ganz anders geartete Spätphilosophie Schellings zurückführen. Zu Schelling vgl. Walter Schulz, *Die Vollenendung des deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings*, Pfullingen 1975. Marx formuliert den Gedanken in Karl Marx, *Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* (Marx Engels Werke, 1), Berlin 1983, 170–183.

Artikulation von Vernunft, die gesamtgesellschaftliche Sphäre der Reproduktion, innerhalb derer sich philosophisches Nachdenken vollzieht und auf die es affirmierend oder negierend zurückwirkt, sich in einem solchen, unvernünftigen Zustand befindet, kann die Darstellung der Vernunft in der Wirklichkeit nicht gelingen. Das ist der schlichte Kern der materialistischen Kritik am Idealismus. Noch das kohärenteste System der Grundstrukturen des Wirklichen stünde im Widerspruch zur Inkohärenz jener materiellen Sphäre, aus der sie entsteht. In diesem Sinne kann die Philosophie nicht in ihr selbst, im Medium des Gedankens, verwirklicht werden, sondern sie kann ihre Verwirklichung nur ausserhalb ihrer selbst finden: in der Transformation ihrer materiellen Grundlage, der revolutionären Praxis.¹⁵

Ein so verstandener Materialismus steht dem Idealismus daher nicht gänzlich entgegen. Vielmehr nimmt er den emphatischen Anspruch der Vernunft ernst und wendet ihn gegen deren Scheingestalten. In einer Scheingestalt, so lässt sich ganz allgemein sagen, tritt ein Besonderes oder Unselbständiges, ein Unvollständiges oder Partielles als Allgemeines, Selbständiges, Vollständiges oder Ganzes auf.¹⁶ Die Kritik solcher Scheingestalten ist das Anliegen der Dialektik. Während der dialektische Idealismus vorgibt, solche Kritik im Medium des Gedankens prinzipiell zu einem Abschluss bringen zu können, hält der dialektische Materialismus an der Unmöglichkeit solcher Vollendung im Gedanken fest. Die Verwirklichung der Vernunft im Gedanken ist deren partielle Verwirklichung, die als das Ganze auftritt. Deshalb wird die dialektische Philosophie selbst zur Scheingestalt, sobald sie ihre Abgeschlossenheit behauptet. Die Vollendung der dialektischen Philosophie, der Abschluss der Scheinkritik, kann erst jenseits der Philosophie, in der gesellschaftlichen Verwirklichung von Freiheit gelingen.¹⁷

Der Kern eines solchen Materialismus bildet demnach die Kritik an der Verabsolutierung des Geistes: Das Denken ist nicht der letzte Horizont des Wirklichen, sondern vollzieht sich innerhalb eines Zusammenhangs, der das Denken umfasst. Darin besteht der entscheidende Unterschied zu einem Großteil jener philosophischen Projekte, die von der Antike bis in die Gegenwart unter dem Schlagwort des Materialismus verhandelt werden. Sie verstehen den Materialismus als eine Theorie, also als einen systematischen Zusammenhang von Aussagen über die Wirklichkeit. Der kritische Materialismus, um den es hier und im

15 Vgl. Marx 1983 (wie Anm. 14), 384.

16 Zu diesem Begriff des Scheins vgl. Michael Theunissen, *Sein und Schein. Die kritische Funktion der Hegelschen Logik*, Frankfurt am Main 1978; Bubner 1989 (wie Anm. 4), 39.

17 Vgl. Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik* (Gesammelte Schriften, 6), Frankfurt am Main 2020; Marc Nicolas Sommer, *Das Konzept einer negativen Dialektik*, Tübingen 2016.

Folgenden gehen soll, ist keine besondere Theorie der Wirklichkeit, sondern der Vollzug einer Selbstkritik der Theorie im Hinblick auf die wirkliche Selbstbestimmung der Vernunft. Die Affinität eines so verstandenen Materialismus mit dem ästhetischen Urteil liegt in dieser Anlage: In beiden gerät das begriffliche Denken in eine Bewegung der Selbstkritik.

2. Philosophischer Materialismus

Das Wort Materialismus geistert in ganz unterschiedlichen Verwendungen durch die gegenwärtigen Diskurse der Philosophie und Kunst. Bevor das Verhältnis von Materialismus und Ästhetik näher bestimmt werden kann, muss deshalb dem Begriff des philosophischen Materialismus nochmals schärfere Kontur verliehen werden. Diese Diskussion unterschiedlicher philosophischer Positionen führt scheinbar weit vom Thema der Gegenwartsmusik ab. Im Verlaufe dieser Arbeit soll jedoch plausibler werden, inwiefern solche ganz grundsätzlichen Fragen nach dem Verhältnis von Denken und Sein, von Subjektivität und geschichtlicher Wirklichkeit noch in der Wahl von Kompositionstechniken und künstlerischen Formen fortwirken.

Theorie

Um die Idee eines kritischen Materialismus zu verdeutlichen, mag es nützlich sein, sie in aller Kürze gegen einige der gegenwärtig debattierten Formen des theoretischen Materialismus abzugrenzen. Eine verbreitete theoretische Auffassung des Materialismus ist das Programm der naturalistischen Reduktion oder Elimination.¹⁸ Der Gedanke ist folgender: Es gibt eine wissenschaftliche Beschreibung der materiellen Wirklichkeit, welche die Gesetzmäßigkeiten wirkursächlicher Zusammenhänge erfasst. Daneben gibt es eine vorwissenschaftliche Beschreibung der Wirklichkeit, die mit geistigen Kategorien operiert: also mit phänomenalen Qualitäten, Absichten, Wünschen, Zwecken, Normen, Personen, Willensvollzügen, Bewusstseinsakten- und gehalten, Gründen, Gedanken, Ideen oder Überzeugungen, kurz: mit Begriffen, die mit der Freiheit des Selbstbewusstseins zusammenhängen. Der Gedanke einer subjektiven Selbstbestimmung – der Freiheitsgedanke – sprengt jedoch das Gefüge wirkursächlicher Zusammenhänge. Die Operation materialistischer

18 Zu diesem Programm, vgl. Mario De Caro und David Macarthur (Hg.), *Naturalism in question*, Cambridge (Mass.); London 2008; Thomas Jussuf Spiegel, Ist der Naturalismus eine Ideologie?, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 68/1, 2020, 51–71.

Theorie besteht vor diesem Hintergrund darin, die geistige Beschreibung der Wirklichkeit auf die materielle Beschreibung zu reduzieren, d.h. eine Beschreibung und Erklärung für die menschlichen Verhaltensformen zu erarbeiten, die auf geistige oder mentale Kategorien verzichtet. Die Sachverhalte, welche die vorwissenschaftliche Beschreibung in geistigen Kategorien erfasst, werden so auf die materiellen Entitäten der wissenschaftlichen Beschreibung zurückgeführt. Ein solches Unternehmen ist heute als philosophisches Programm einer Naturalisierung des Geistes verbreitet: Geistige Kategorien werden so uminterpretiert, dass sie keiner nicht-natürlichen Voraussetzungen bedürfen, also keine Entitäten postulieren müssen, die sich einer naturwissenschaftlichen Wirklichkeitsbeschreibung widersetzen. Materielle Wirklichkeit ist dann der Inbegriff dessen, was die Naturwissenschaften beschreiben. Dieses Programm kann moderat formuliert werden, indem man der geistigen Beschreibungsweise eine gewisse Legitimation im zwischenmenschlichen Umgang zuspricht. Es kann aber auch so weit radikalisiert werden, dass es auf die Abschaffung der geistigen Beschreibungsweise zielt: Ist die Theorie der materiellen Wirklichkeit einmal genügend ausdifferenziert, so wird man auf die geistigen Kategorien der Geistphilosophie und *folk psychology* auch im lebensweltlichen Miteinander verzichten können.¹⁹ Was übrig bleibt, ist die Welt physischer Prozesse. Ein solcher Materialismus affirmiert die entzauberte Welt des Naturalismus: Er entzaubert die Scheingestalten geistigen Sinns, indem er sie auf die sinnlosen Tatsachen der Natur zurückführt.²⁰

Dem entzauberten Materialismus gesellt sich, gerade in jüngster Zeit, immer wieder der Versuch eines Materialismus der Wiederverzauberung. Das Primat der naturalistischen Wirklichkeitsbeschreibung wird von diesen Positionen nicht angefochten, aber sie wird ihrer Nüchternheit entledigt. Exemplarisch hierfür steht die Arbeit von Jane Bennett.²¹

19 Klassisch etwa Paul M. Churchland, *Matter and Consciousness*, Cambridge (Mass.) 1984. Gegenargumente formuliert David J. Chalmers, *The Character of Consciousness*, Oxford 2010.

20 Im Kunstdiskurs einflussreich ist mit dieser These Ray Brassier, *Nihil Unbound. Enlightenment and Extinction*, Basingstoke; New York 2009.

21 Vgl. Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham 2010; Jane Bennett, *The Enchantment of Modern Life. Attachments, Crossings, and Ethics*, Princeton, N.J. 2001. In eine ähnliche Richtung gehen Timothy Morton, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, New York 2016; Diana H. Coole und Samantha Frost (Hg.), *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Durham [NC] ; London 2010. Die Übertragung solcher Motive auf musikphilosophische Fragestellungen findet man in Christoph Cox, *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics*, Chicago, IL 2018; Salomé Voegelin, *Listening to noise and silence: towards a philosophy of sound art*, New York 2010. Mit Bezug auf Kunst im Allgemeinen,

Naturwissenschaftliche Begriffe werden zu schillernden Ausdrücken einer evokativen Rede, die darauf zielt, die reduzierende Identifikation geistiger Vollzüge mit sinnlosem Naturgeschehen als Erschließung eines tieferen Sinns darzustellen. Dass der Mensch in Wahrheit ein offenes System mikrobiologischer Entitäten und ihrer Wechselwirkungen darstellt, das in ein kosmisches Kräftespiel einbezogen ist; dass alle scheinbar subjektive Tätigkeit eigentlich ein wirkursächlicher Knotenpunkt in einem unüberschaubaren Netzwerk physikalischer Einflussnahmen ist, dem alle Geschehnisse vom Größten bis zum Allerkleinsten gleichermaßen eingewoben sind – diese eigentlich ernüchternde Einsicht wird als affirmatives Identifikationsangebot vorgetragen. Die Affirmation der Sinnlosigkeit wird zur Teilhabe an etwas Bedeutsamem verklärt, die uns eine ganz andere Sicht auf uns und unser Naturverhältnis eröffne. Jane Bennetts Arbeiten sind für diese Spielform des wiederverzauberten Materialismus besonders interessant, weil sie die Operation rhetorischer Überhöhung des Naturalismus nicht abstreitet, sondern sich offen zu ihr bekennt: Die rhetorische Wiederverzauberung des Naturalismus sei eine *strategische* Intervention der Theorie, die sich in den Dienst des Umweltaktivismus stellt.²² Dass die Theorie *strategisch* vorgeht, bedeutet jedoch, dass sie sich von ihrer Bindung an den Wahrheitsanspruch verabschiedet: Sie ist dann keine Theorie mehr, die eine wohlbegründete Darstellung des Wirklichen anstrebt, sondern sie ist eine Scheintheorie, die ihre Aussagen den praktischen Anforderungen und Bedürfnissen des politischen Ziels anpasst. Ob diese Strategie aufgeht, sei hier dahingestellt. Entscheidend ist, dass auch hier Materialismus als eine Theorie verstanden wird, welche – wengleich aus rein strategischen Gründen – die geistige Beschreibung menschlichen Verhaltens auf eine naturalistische Beschreibung reduziert, in der Hoffnung, diese affirmative Identifikation der Menschen mit ihrer Reduktionsgestalt möge ihr gestörtes Naturverhältnis heilen.

Es sind diese wiederverzauberten Materialismen, welche in den letzten Jahrzehnten im Feld der Kunst immer wieder begeistert aufgenommen wurden. Ein Beispiel wäre die Konzertinstallation *The force of things* von Ashley und Adam Fure – deren Titel sich auf ein Kapitel aus Jane Bennetts *Vibrant Matter* bezieht.²³ Die Reduktion der Subjektivität aufs Naturgeschehen wird hier in die veränderte Funktion der Musiker übersetzt: Sie stehen nicht auf einer Bühne, um einem Publikum

vgl. Christoph Cox, Jenny Jaskey, Suhail Malik (Hg.), *Realism Materialism Art*, Berlin 2015.

22 Vgl. Bennett 2010 (wie Anm. 21), 110–122.

23 Zum Werk vgl. Elaine Fitz Gibbon, »Enchantment and Naiveté«, Manuskript. Ausführlicher zum Wiederverzauberungsprogramm der Gegenwartskunst, vgl. Christoph Haffter, Strategischer Obskurantismus, in: *Positionen* 129, 2021, 10–20.

frontal Klänge darzubieten, sondern sie sind in einer zentrumslosen Szenerie von membranartigen Kulissen verteilt, in der sich auch das Publikum einfindet. Die Kulissen evozieren eine Natur, nicht wie sie als Landschaft oder Lebewesen erscheint, sondern die sich wie organisches Gewebe unter dem Elektronenmikroskop ausnimmt: Jenes Zwischenreich von leblos-lebendigen, anorganisch-organischen Gebilden, welchen man in Tropfsteinhöhlen und Science-Fiction-Filmen begegnet. Die Klangproduktion folgt nicht dem hergebrachten Modell einer Musikerin, welche musikalische Gedanken spielend artikuliert. Vielmehr stoßen die Performer hier Prozesse der Wechselwirkung an und halten ein Geschehen in Gang, das scheinbar von sich aus Texturklänge produziert: Sie platzieren Papierseiten oder rasselartige Objekte auf einer in tiefer Frequenz vibrierenden Lautsprechermembran, woraus ein Klang fragilen Zitterns erwächst, oder sie streichen mit Kontrabassbögen an Saiten, welche wie Kraftvektoren den Raum durchziehen, was, elektronisch verstärkt und umgeformt, eine stehende Atmosphäre verzerter *drones* heraufkommen lässt. Spielen sie gewöhnliche Instrumente, so mischen sie ihre Klänge unmerklich der allgemeinen Klangkulisse bei, fügen ihre Stimme in die vibrierende Totalität. Die Handlungen der Instrumentalisten stehen in keinem direkten, proportionalen Verhältnis zum Erklingenden, sondern sie nehmen den Charakter von Symbolhandlungen an, die nur indirekt, über vielfache und undurchsichtige Vermittlungsprozesse auf das Klangresultat Einfluss nehmen. Diesem vibrierenden Klanggemisch fügt sich rauschbelegtes Murmeln und Ächzen bei, das die in Laborkittel gekleideten Performerinnen durch Megaphone ausstoßen. Das Geschehen gerät so zur verklärenden Imitation einer aktivistischen Performance im Nirgendwo des Mikrokosmos, und die beschwörenden Gesten steigern sich zu einem Ritual, dessen Mythos nichts anderes als die entzauberte Welt der Naturwissenschaften darstellt.

Die theoretischen Materialismen vereint die These, dass das Materielle, im Gegensatz zum Geistigen, das einzig wahrhaft Wirkliche sei. Das Materielle wird dann etwa gefasst als die Gesamtheit dessen, was die empirischen Naturwissenschaften, die Physik im weitesten Sinne, zu beschreiben vermögen: Der Materialismus ist, so verstanden, eine Variante des Physikalismus. Das Programm eines solchen Materialismus besteht dann in der Reduktion oder Zurückführung des Geistigen auf das Materielle: Die Qualitäten menschlicher Erfahrung, der Ausdrucksgehalt ihrer Hervorbringungen, die geistige Fähigkeit zur Zwecksetzung, zur Selbstbestimmung durch Ideen und Werte und was immer man sonst im Bereich des Geistigen verorten mag, werden als Effekte nicht-geistiger Prozesse verstanden, denen es an eigenständiger Wirklichkeit mangelt. Die entzauberten und die wiederverzauberten Varianten dieser materialistischen Reduktion, so

unterschiedlich sie sich rhetorisch ausgestalten, teilen diesen theoretischen Standpunkt.

Es kann hier nicht darum gehen, diese Positionen eingehend zu diskutieren.²⁴ Ein Grundproblem dieses theoretischen Programms soll hier genügen, um die Abgrenzung zu motivieren. Die grundsätzliche Schwierigkeit liegt darin, wie der theoretische Materialismus sein eigenes Tun, also den theoretischen Vollzug selbst verstehen kann. »Vorwissenschaftlich« würde man dieses Tun als eine Form geistiger Arbeit verstehen: Theoretikerinnen entwickeln Argumente, finden Beweise, Gründe und Belege, um andere von der Gültigkeit ihrer Darlegung zu überzeugen. Diese Tätigkeiten setzen voraus, dass so etwas wie eine freie Zustimmung zu überzeugenden Darlegungen möglich ist. Trifft ihre Darlegung jedoch zu, so handelt es sich auch bei diesen Vollzügen – das Erheben von Geltungsansprüchen, das Geben und Nehmen von Gründen im wissenschaftlichen Gespräch – um Geschehnisse, die auf die Gesetzmässigkeiten nicht-geistiger Prozesse reduziert werden können. Die freie Zustimmung aus Gründen ist ein Schein, dem ein natürlicher Prozess zugrunde liegt. Die theoretische Materialistin gerät daher in die Schwierigkeit, den Geltungsanspruch, den sie mit ihrer Theorie erhebt, selbst nicht mehr sinnvollerweise behaupten zu können, wenn die Theorie zutrifft. Denn behauptet sie, ihrer Theorie aus Gründen zuzustimmen, nähme sie diese Zustimmung selbst aus dem materiellen Geschehen heraus, auf das sie alles geistige Tun reduziert.²⁵ So verkehrt sich der theoretische Materialismus entweder in einen Idealismus, der den theoretischen Vollzug des Denkens aus dem Bereich des materiell Bedingten heraushebt; oder er entzieht seinem eigenen Geltungsanspruch den Boden.

Die materialistische Position, welche die folgenden Überlegungen anleiten wird, unterscheidet sich von beiden Formen des theoretischen Materialismus. Sie versteht Materialismus nicht als Theorie, sondern als Kritik. Weder verneint solcher Materialismus die Wirklichkeit des Geistigen, noch gibt er vor, die materiellen Bedingungen des Geistes könnten unter Absehung des Geistigen bestimmt werden. Der Grund liegt nicht darin, dass die wissenschaftlichen Erkenntnisse, auf die sich die Reduktionen berufen, ungültig wären. Vielmehr erweist sich das Verfahren der Reduktion des Geistigen selbst als widersprüchlich. Denn das Verfahren der Reduktion beansprucht eine Gültigkeit, die auf der Einsicht in Begründungszusammenhänge fußt. Wenn das Verfahren aber gelingt, so ist die geistige Einsicht, auf der das Verfahren fußt, ein bloßer Schein, Epiphänomen nicht-geistiger Prozesse. Die Reduktion des Geistigen aufs

24 Ich werde im Kapitel VI.1 auf einige dieser Positionen zurückkommen.

25 Vgl. dazu etwa die Argumente gegen den eliminativen Materialismus bei Paul Boghossian, »The Status of Content«, in: *Philosophical Review* 99, 1990, 157–84.

Materielle wäre unbegründet, wenn sie zutrifft, und sie träfe nicht zu, wäre sie begründbar.

Spekulation

In jüngerer Zeit hat eine weitere Form des philosophischen Materialismus Diskussionen ausgelöst, die weit in die Kunstdiskurse ausstrahlen: Der spekulative Materialismus, den Quentin Meillassoux in *Après la finitude* entwickelt.²⁶ Es handelt sich dabei um einen theoretischen Materialismus eigener Art, weil es ihm nicht um eine Reduktion geistiger Vollzüge auf materielle Prozesse geht, sondern um eine nachmetaphysische Form philosophischer Spekulation. Unter spekulativem Denken versteht Meillassoux das Denken des Absoluten. Nachmetaphysisch ist ein solches Denken, wenn es das Absolute nicht als notwendig, sondern als kontingent denkt. Das kontingente Absolute ist die absolute Faktizität: Der Gedanke, dass alles, was ist, anders sein könnte. Zu diesem absoluten Gedanken gelangt Meillassoux durch eine immanente Kritik jener nachkantischen Theorien der Erkenntnis, die er als *Korrelationismus* betitelt. Diese Theorien behaupten, dass sich alles Denken in einem begrifflichen Rahmen vollzieht, der vom denkenden Subjekt abhängt. Alles, was gedacht werden kann, alle denkbaren Objekte der Realität, hängen somit vom subjektiven Begriffsrahmen des Denkens ab: Es besteht eine Korrelation zwischen objektiven Sachverhalten und subjektivem Begriffsrahmen. Reflektiert man nun aber auf dieses Verhältnis von Denkgegenständen und Begriffsrahmen, so gibt es nach Meillassoux zwei Möglichkeiten, diese Korrelation zu denken: Entweder sie wird als ein notwendiges oder als ein kontingentes Verhältnis gedacht. Ist die Korrelation notwendig, so ist es undenkbar, dass sich die Gegenstände, auf die das Denken zielt, anders verhielten als genauso, wie sie im Begriffsrahmen des denkenden Subjekts erscheinen. Der Begriffsrahmen und die in ihm thematisierten Gegenstände müssen genauso sein, wie sie sind. Wird die Korrelation hingegen als kontingent verstanden, so ist es denkbar, dass es auch andere Begriffsrahmen als den unseren geben könnte und dass somit auch die Gegenstände anders geartet sein könnten, als sie in unserem Begriffsrahmen erscheinen. Beide Gedanken – der Gedanke der Notwendigkeit wie der Kontingenz der Korrelation – sind aber als Gedanken über den Begriffsrahmen selbst keine Gedanken, die von diesem Begriffsrahmen abhängen: Es sind begriffsrahmenunabhängige, absolute Gedanken über das abhängige, subjekt-relative Denken. Mit Verweis auf die kantische Widerlegung des ontologischen Gottesbeweises

26 Quentin Meillassoux, *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris 2012.

glaubt Meillassoux die erste Möglichkeit ausschließen zu können: Denn die Korrelation von Denken und Sein als etwas absolut Notwendiges zu denken, hieße, so die Überlegung, die Existenz eines notwendigerweise Seienden zu denken. Für ein solches notwendigerweise Seiendes steht der philosophische Gottesbegriff. Ist aber der Beweis eines solchen notwendigerweise Seienden unmöglich, so könne auch nicht ausgeschlossen werden, dass unsere Begriffsrahmen und die ihm korrelierten Gegenstände anders sein könnten, als sie uns erscheinen. So ist die korrelationistische Position gezwungen, *einen* nicht-korrelierten, absoluten Gedanken zu akzeptieren: Den Gedanken der Kontingenz des Begriffsrahmens selbst. Dieser Gedanke ist nicht an den kontingenten Begriffsrahmen gebunden, sondern übersteigt ihn. In diesem notwendigen, spekulativen Überstieg würde daher die Möglichkeit eines Seienden gedacht, das nicht mehr an den Begriffsrahmen unseres Denkens gebunden wäre. Daraus ergibt sich ein spekulativer Materialismus, der gegen die Verabsolutierung unseres Begriffsrahmens den Gedanken einer Wirklichkeit erfasst, welche das subjektive Denken umfasst.

Tout matérialisme qui se voudrait spéculatif – c'est-à-dire qui ferait d'un certain type d'entité sans pensée une réalité absolue – doit en effet consister à affirmer *et* que la pensée n'est pas nécessaire (quelque chose peut être sans la pensée) *et* que la pensée peut penser ce qu'il doit y avoir lorsqu'il n'y a pas de pensée. Le matérialisme, s'il adopte la voie spéculative, est donc contraint de croire qu'il serait possible de penser une réalité donnée, en faisant abstraction du fait que nous la pensons.²⁷

Meillassoux zieht aus diesem Gedanken eine ganze Reihe problematischer Schlüsse, die uns hier nicht weiter interessieren müssen – unter anderem glaubt er, die absolute Geltung des Satzes vom Widerspruch, dem Prinzip der Faktizität sowie der mathematisierten Naturbeschreibung aus dem Prinzip der absoluten Kontingenz ableiten zu können. Sie fußen alle darauf, dass Meillassoux glaubt, durch das Verfahren selbstkritischer Reflexion zu so etwas wie einer absolut gegebenen Sache der Erkenntnis zu gelangen, wie es im obigen Zitat heißt. In Wahrheit führt die selbstkritische Reflexion aber nicht auf gegebene Realitäten, sondern auf Bedingungen, die im Falle der Kontingenz der Korrelation rein negativer Natur sind. Was seine Überlegungen für uns jedoch interessant macht, ist die Tatsache, dass er den Materialismus im Kern nicht als eine Theorie, sondern als einen spekulativen Gedanken fasst, der untrennbar an eine Selbstkritik des Denkens gebunden ist. Die materialistische Negation der Verabsolutierung des Denkens, die Meillassoux wiederum als einen Vollzug eines Denkens des Absoluten deutet, ist nichts anderes als der Vollzug einer kritischen Reflexion des Denkens auf seine eigenen Bedingungen.

27 Ebd., 62.

Meillassoux veranschaulicht seine Überlegungen mit der Idee von Sachverhalten, die zeitlich vor dem Entstehen bewussten Lebens bestanden, also Aussagen darüber, wie die Welt war, bevor es in ihr überhaupt denkende Wesen gab.²⁸ Diese Sachverhalte könnten, so Meillassoux, nicht als Korrelate des Denkens verstanden werden, weil es ja zum Zeitpunkt ihres Bestehens gar kein Denken gab, dem sie hätten entsprechen können. Gegen diese Überlegung führe der Korrelationismus die Unterscheidung von empirischer und transzendentaler Subjektivität ins Feld: Während die empirischen Subjekte des Denkens erst von einem bestimmten Zeitpunkt an die Welt bevölkern, könne man von einem Zeitpunkt des Auftauchens der transzendentalen Subjektivität gar nicht sinnvollerweise sprechen. Denn das transzendente Subjekt ist kein raum-zeitliches Ding, das in der Welt existiert, sondern es ist ein Komplex von Bedingungen, welche die Geltung des Erfahrungswissens erst ermöglicht. Das transzendente Subjekt ist keine raum-zeitliche Seinsgröße, sondern stellt wie ein logisches Gesetz oder ein mathematisches Axiom eine Geltungsgröße dar, nach deren raum-zeitlicher Existenz man gar nicht sinnvoll fragen kann. Hiergegen wendet nun Meillassoux folgende Überlegung:

On nous dit : le transcendantal n'est pas, parce qu'il n'est pas à la façon d'un objet. Certes, mais enfin, même en accordant que le sujet transcendantal n'existe pas à la façon d'un objet, *il y a* bien un sujet transcendantal, plutôt que pas de sujet. Or, rien ne nous empêche de réfléchir à notre tour à la condition pour qu'il y ait ainsi un sujet transcendantal. Et parmi ces conditions, nous découvrons qu'il ne peut y avoir de sujet transcendantal qu'à condition qu'un tel sujet *ait lieu*. Qu'entendons-nous ici par : »avoir lieu« ? Que le transcendantal, en tant même qu'il refuse toute métaphysique dogmatique, est indissociable de la notion de *point de vue*. [...] Le sujet n'est transcendantal qu'à être positionné *dans* le monde, dont il ne peut découvrir qu'un aspect fini, et jamais recollectionner la totalité. Ce qui signifie que le sujet transcendantal, pour être ainsi localisé parmi les objets finis de son monde, *est indissociable de son incarnation dans un corps*, c'est-à-dire indissociable d'un objet déterminé du monde. Le transcendantale est bien condition de la connaissance des corps, mais il faut ajouter qu'en retour le corps est condition de l'avoir-lieu du transcendantal. Que le sujet transcendantal ait *tel* corps est empirique, mais *qu'il ait* un corps est une condition non-empirique de son avoir-lieu : le corps est, pourrait-on dire, la condition »rétro-transcendantale« du sujet de la connaissance.²⁹

Meillassoux führt hier den Gedanken einer »retro-transzendentalen« Bedingung des Erkenntnissubjekts ein. Ist das transzendente Subjekt die

28 Ebd., 45.

29 Ebd., 45–47.

Möglichkeitsbedingung empirischer Erkenntnis, so steht umgekehrt die Tätigkeit des transzendentalen Subjekts selbst unter Bedingungen: Seine Erkenntnisse sind gehaltvoll nur durch den Erfahrungsbezug. Solche Erfahrung kann das Subjekt aber nur als endlicher, verkörperter, sinnlicher Geist machen: Die transzendente Subjektivität vollzieht ihre Leistungen unter materiellen Bedingungen. Weil die empirische Beschreibung solcher Bedingungen aber selbst vom transzendentalen Begriffsrahmen des Subjekts abhängt, so müsste man den Gedanken gegen Meillassoux weiterführen, können die materiellen Bedingungen nicht kurzerhand mit dem gleichgesetzt werden, was die empirischen Wissenschaften beschreiben. Deshalb sind die materiellen Bedingungen der Subjektivität keinem empirischen Wissen zugänglich, sondern sind selbst Thema eines Reflexionswissens: Wissen einer Reflexion auf die Bedingungen transzendentaler Reflexion, Resultat einer zweiten Reflexion. In diesem Sinne lässt sich Meillassoux' Idee »retrotranszendentaler« Bedingungen der Erkenntnis in das Projekt eines kritischen Materialismus einschreiben: Retrotranszendente Einsichten sind Einsichten einer zweiten Reflexion auf die materielle Bedingtheit des Denkens.

Selbstkritik

Dieses Programm eines philosophischen Materialismus aus zweiter Reflexion hat Theodor W. Adorno in der *Negativen Dialektik* ausformuliert.³⁰ Im Folgenden sollen einige Kerngedanken aus diesem komplexen Text herausdestilliert werden, die unsere Untersuchungen der zeitgenössischen Musik anleiten. Im Zentrum dieser Rekonstruktion steht die Frage, was es heißt, materialistisches Denken nicht als Theorie,³¹ also nicht als Darstellung dessen, was der Fall ist, zu betreiben, sondern als eine begriffliche Form der Kritik, oder genauer: als Selbstkritik des begrifflichen Denkens. Bei Adorno klingt das so:

Materialismus ist [...] keine durch Entschluss zu beziehende Gegenposition mehr, sondern der Inbegriff der Kritik am Idealismus und an der Realität, für welche der Idealismus optiert, indem er sie verzerrt.³²

- 30 Vgl. Adorno 2020 (wie Anm. 17). Neue Ansätze zur Auslegung sind versammelt in Marc Nicolas Sommer und Mario Schärli (Hg.), *Das Ärgernis der Philosophie: Metaphysik in Adornos Negativer Dialektik*, Tübingen 2019, besonders Gunnar Hindrichs »Adornos kritischer Materialismus«, 121–144. Im englischsprachigen Raum: Brian O'Connor, *Adorno's Negative Dialectic: Philosophy and the Possibility of Critical Rationality*, Cambridge (Mass.) 2004.
- 31 Vgl. Max Horkheimer, Traditionelle und kritische Theorie, in: *Gesammelte Schriften* Vierter Bd., Frankfurt am Main, 162–216.
- 32 Adorno 2020 (wie Anm. 17), 197.

Der Materialismus, wie er hier im Anschluss an Gedanken Adornos verstanden wird, ist die Konsequenz des Gedankens einer negativen Dialektik.³³ Man kann ihn daher als *negativen* oder *kritischen Materialismus* bezeichnen. Er besagt ganz allgemein, dass geistige Vollzüge begründeter Einsicht und selbstbestimmten Verhaltens sich nicht verabsolutieren, sich nicht abschließend selbst legitimieren können und daher ihre eigene Begrenztheit, Abhängigkeit und Bedingtheit durchdenken müssen. Das heißt, dass sie eine Sphäre des Nicht-Geistigen oder Materiellen voraussetzen müssen, aus der die geistigen Vollzüge hervorgehen und auf deren Erfassung und Gestaltung alles geistige Tun letztlich abzielt. Der Begriff der Materie ist daher ein negativer Begriff, ein Grenzbegriff: Die materielle Dimension des Geistes ist keine positive Gegebenheit, sondern dessen Voraussetzung, die es reflexiv zu erschließen gilt. Es kann daher keine positive, empirische Bestimmung des Materiellen gelingen, aus der sich das Geistige erklären liesse: Denn als positiv Bestimmtes und direkt Durchschautes wäre die Materie ja selbst in den Bereich des Geistigen aufgehoben. Die Sphäre materieller Bedingungen des Geistes macht sich vielmehr indirekt im Geistigen bemerkbar: Als Widerspruch in der begrifflichen Artikulation des Nicht-Begrifflichen. Die theoretische Anstrengung, diese Widersprüche im Denken mit den Mitteln des Denkens selbst zu klarer Artikulation zu bringen, ist die Sache einer negativen Dialektik. Sie setzt an der Bedeutung der Dialektik als einer Logik des Scheins an: Sie untersucht die Scheingestalten, welche das Denken als materiell bedingter Vollzug unweigerlich hervorbringt.

Die Begriffe des Widerspruchs und des Scheins, die diesem Programm zugrunde liegen, dürfen dabei nicht künstlich verengt werden. Sie sind nicht auf inkohärente Überlegungen oder logische Paradoxien beschränkt. Widerspruch und Schein sind vielmehr in allen gedanklichen Vollzügen am Werk. Die Grundfigur des Scheins ist, wie gesagt, ein Gedanke, der eine Sache vollständig zu begreifen vorgibt, wo er in Wahrheit nur eine partielle Einsicht bietet. Der Widerspruch besteht dann zwischen dem Anspruch des Denkens, eine Sache so zu erfassen, wie sie ist, und des verdrängten Wissens um seinen notwendigen Partialcharakter: Abstraktionsprozesse werden verdeckt, Verallgemeinerungen verschwiegen, Vereinfachungen hingenommen, Differenzierungen unterlassen und Reflexionsbewegungen abgebrochen. Die Tendenz zum Schein, die im begrifflichen Denken liegt, gründet in dieser Verdrängung der eigenen Partialität, in der illegitimen Erhöhung eines Partiellen zum Ganzen. Die dialektische Anstrengung dreht sich um solche Scheingestalten und Widersprüche, die sich unweigerlich und noch gegen besseres Wissen immer wieder einstellen und neuformieren. In ihnen wird das Denken intern widersprüchlich, weil es den Ansprüchen der Sachlichkeit, die es

33 Zur folgenden Auslegung, vgl. Sommer 2016 (wie Anm. 17), 251ff.

erheben muss, nicht gerecht wird. Der Materialismus negativer Dialektik artikuliert in diesem Sinne, um es in den Worten Adornos auszudrücken, die Nichtidentität des Begrifflichen und des Nichtbegrifflichen. Weil das begriffliche Denken aber notwendigerweise darauf aus ist, das Nichtbegriffliche, das es denkend zu erfassen sucht, zu identifizieren, ist diese Nichtidentität ein interner Widerspruch im Denken: Ein Widerspruch zwischen dem Anspruch und dem tatsächlichen Vollzug des Denkens.

Die dialektische Artikulation dieser Lage darf daher nicht mit einer Ablehnung des begrifflichen Denkens verwechselt werden. Es handelt sich nicht um eine Kritik der Vernunft als solche, eine totalisierende Kritik von Rationalität.³⁴ Dialektisch ist diese Kritik vielmehr auch darin, dass sie im begrifflichen Denken das Scheinmoment wie das Wahrheitsmoment erkennt: Denn als Selbstkritik der Vernunft ist sie ja selbst ein Vollzug begrifflichen Denkens, im Zuge dessen die Verkürzungen und Begrenztheiten ebendieses begrifflichen Denkens thematisiert werden. Die Kritik zielt nicht auf das begriffliche Denken überhaupt, sondern auf seine Tendenz, hinter seine eigenen Ansprüche und Möglichkeiten zurückzufallen.

Das Paradigma einer solchen illegitimen Verabsolutierung des Partiiellen ist für Adorno die idealistische Verselbständigung des Geistes gegen seine materiellen Ermöglichungsbedingungen. Diese materiellen Voraussetzungen sind die individuellen Erfahrungssubjekte selbst, die zum einen nur als sinnlich-körperliche Lebewesen, zum anderen aber auch nur als vergesellschaftete Subjekte zu Trägern von Denkvollzügen werden können. Ohne die sinnliche Erfahrung vergesellschafteter Individuen kann es kein begriffliches Denken geben: Sie bildet, in Meillassoux' Worten, die retrotranszendente Bedingung der transzendentalen Subjektivität. Diese materiellen Voraussetzungen sind aber wiederum keine überhistorischen Konstanten, sondern sind Resultate eines historischen Prozesses. Es ist der Prozess der Hervorbringung und Erhaltung, der Produktion und Reproduktion der unterschiedlichen Gesellschaftsformationen, in denen es überhaupt so etwas wie denkfähige Subjekte geben kann. In diesen Prozess geht sowohl die Aneignung und Bearbeitung der außermenschlichen Umwelt wie die Ausbildung und Disziplinierung der individuellen Fähigkeiten und Bedürfnisse und die Errichtung und Aufrechterhaltung der verschiedenen überindividuellen Institutionen ein. Abgekürzt lässt sich dieser ganze Voraussetzungs-komplex als der Bereich der *sozialen Reproduktion* betiteln. Nun ist die undialektische Trennung der Voraussetzung vom Vorausgesetzten jedoch auch in dieser Sache irreführend. Denn offensichtlich ist das begriffliche Denken wesentlich an

34 Habermas' Kritik an Adorno zielt wesentlich auf dessen angeblich totalisierende Vernunftkritik, vgl. Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main 2016.

der sozialen Reproduktion beteiligt: Das begriffliche Denken hat daher nicht nur materielle Voraussetzungen, sondern ist selbst auch ein Moment des historischen Prozesses der sozialen Selbstreproduktion.

Eine materialistische Selbstkritik des Denkens besteht folglich darin, die Bedingtheit wie die Involviertheit des Denkens in den historischen Gesamtprozess der sozialen Reproduktion zu durchdenken. Der Kerngedanke dieser Kritik liegt genau darin, die Rückfälle der Vernunft hinter ihre Möglichkeiten auf diese Bedingtheit und Involviertheit in die materielle Reproduktion der Gesellschaft zu beziehen. Das begriffliche Denken wird auf diese Weise mit einem historischen Index versehen: Es wird als Moment der historischen Gesellschaftsformation verstanden, in welcher es erarbeitet wurde.

Für den historischen Zeitraum, der uns interessieren wird, handelt es sich um die kapitalistische Gesellschaftsformation: Eine tendenziell globalisierte, wesentlich krisenhafte Gesellschaftsform, die vom dominierenden Problem der Kapitalakkumulation her begriffen werden kann.³⁵ Zu ihren Kennzeichen gehören neben dem Lohnarbeitsverhältnis, der industriellen Warenproduktion, Privateigentum von Produktionsmitteln und dem daraus entstehenden Klassengegensatz, auch die nationalstaatlichen und überstaatlichen Institutionen zur Rechtssicherung, Steuerung und Stabilisierung dieses Akkumulationsgeschehens. Diese globale Formation ist wesentlich krisenhaft, weil die mit ihr einhergehenden Ungleichheits-, Herrschafts- und Ausbeutungsverhältnisse sie regelmäßig in Legitimationskrisen stürzen, aber auch weil sie in ihrem Kern, dem Verwertungsprozess, von einer ziellosen und unkoordinierten Transformationsbewegung erfasst ist.³⁶

Diese umrisshafte Andeutung einer historischen Spezifizierung der materiellen Bedingungen des begrifflichen Denkens mag genügen, um den zentralen Ansatzpunkt der materialistischen Kritik zu verdeutlichen: Die soziale Reproduktion besteht nicht einfach darin, die materiellen Grundlagen vernünftiger Tätigkeit sicher zu stellen. Soziale Reproduktionsarbeit heißt in der jetzigen historischen Situation auch die Selbsterhaltung einer Gesellschaft, die einem Großteil ihrer Mitglieder ein menschenwürdiges und selbstbestimmtes Leben systematisch verunmöglicht.

35 Für den ökonomischen Aspekt, vgl. Anwar Shaikh, *Capitalism: competition, conflict, crises*, Oxford ; New York, NY 2016. Einen Überblick zu gegenwärtigen Debatten über diese Diagnose bietet Peter Osborne et al. (Hg.), *Capitalism: Concept, Idea, Image: Aspects of Marx's Capital Today*, Kingston 2019.

36 Vgl. Jürgen Habermas, *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, Frankfurt am Main 2015; Wolfgang Streeck, *Gekaufte Zeit: Die vertagte Krise des demokratischen Kapitalismus: Frankfurter Adorno-Vorlesungen* 2012, Berlin 2015; Jens Beckert und Stephan Gebauer, *Imaginierte Zukunft: Fiktionale Erwartungen und die Dynamik des Kapitalismus*, Berlin 2018.

Die Reproduktion der kapitalistischen Gesellschaftsformation ist sowohl die Reproduktion vernunftfähiger Wesen wie die Reproduktion unvernünftiger Zustände, welche die Verwirklichung dieser Vernunftfähigkeit verhindern. Wenn das Denken ein Moment dieses Zusammenhangs ist, dann ist es nicht nur durch Verhältnisse von Ausbeutung, Herrschaft und Unrecht bedingt, sondern ist selbst, wie indirekt auch immer, in deren Reproduktion involviert.

Aus dieser Anlage ergibt sich eine eigentümliche Doppelung der materialistischen Selbstkritik des Denkens. Auf der einen Seite stellt sie eine kritische Prüfung theoretischer Aussagen dar. Sie reflektiert auf die Geltungsansprüche des begrifflichen Denkens und problematisiert auf diese Weise Einseitigkeiten, Simplifizierungen, Widersprüche, theoretische Vorurteile und Kurzschlüsse. Die Kritik verfährt somit immanent, indem sie das Denken an seinen eigenen Ansprüchen misst: Gesellschaftliche Fragen spielen für diese Kritik keine Rolle. Auf der anderen Seite bezieht sie diese Rückfälle des begrifflichen Denkens auf dessen Bedingtheit und Involviertheit in die materiellen Zusammenhänge der sozialen Reproduktion. Diese Zusammenhänge sind von Zwängen und Fremdbestimmungen geprägt, welche die freie Verwirklichung des Denkens limitieren. Und umgekehrt reproduziert das dergestalt limitierte Denken wiederum jene Zwänge und Heteronomien, denen es entspringt. Die Reflexion auf die Geltung theoretischer Ansprüche und das In-Beziehung-Setzen der Unzulänglichkeiten des Denkens mit seinen materiellen Bedingungen stehen auf diese Weise in einem Ergänzungsverhältnis. Weder kann die Geltung einer theoretischen Aussage alleine dadurch entschieden werden, dass ihre materiellen Bedingungen in den Blick genommen werden, noch kann die Funktion eines Denkinhalts im Gefüge der sozialen Reproduktion entschieden werden, ohne dass man sich über dessen Geltung Klarheit verschafft. Dadurch unterscheidet sich der kritische Materialismus etwa sowohl von der Wissenssoziologie, welche die Geltungsfrage ausklammert, wie von der klassischen Erkenntnistheorie, welche die begriffliche Arbeit aus dem Zusammenhang der sozialen Reproduktion herauslöst.

Paradigmatisch für dieses Vorgehen können drei Themenkomplexe stehen, welche die *Negative Dialektik* Adornos beschäftigen: Das Problem der Letztbegründung von Urteilen, das Problem der Statik theoretischer Konstruktionen und das Problem der Allgemeinheit der Begriffe.

Das Problem der Letztbegründung geht vom Anspruch jedes einzelnen Urteils aus, durch Gründe gerechtfertigt zu sein. Eine solche Rechtfertigung stützt das in Frage stehende Urteil jedoch wiederum auf andere Urteile ab, die ebenfalls begründungsbedürftig sind. Daraus ergibt sich das Problem eines unendlichen Begründungsregresses. Die idealistische Philosophie beansprucht, dieses Problem, auf sehr unterschiedliche Weisen, durch Letztbegründungsfiguren zu lösen. Dadurch wird der

Anspruch eines sich selbst tragenden, abgeschlossenen Begründungszusammenhangs, eines philosophischen Systems erhoben, der unter keiner äußeren Bedingung mehr steht. Darin erkennt Adorno eine illegitime Verselbständigung der begrifflichen Konstruktion, dem er den notwendigen Erfahrungsbezug wahrheitsfähiger Urteile entgegensetzt. Umgekehrt droht aber die Insistenz auf den Erfahrungsbezug das theoretische Denken in eine positivistische Ansammlung von Einzelurteilen zu zerfallen, die keinen theoretischen Zusammenhang mehr ausbilden. Die dialektische Kritik muss daher darauf zielen, zwischen legitimen und illegitimen Formen der Konstruktion von Begründungszusammenhängen zu unterscheiden. Die gelingende Form solcher Konstruktion nennt Adorno *Denkmodelle*.³⁷

Ähnlich verhält es sich mit dem Problem des wesentlich statischen Charakters theoretischer Darlegungen. Die begriffliche Bestimmung eines Sachverhalts geht notwendigerweise mit einer gewissen Festlegung einher, die sich in der Konstruktion einer Theorie als einem systematischen Zusammenhang solcher fixierten Bestimmungen noch verstärkt. Diese Statik des begrifflichen Denkens wird problematisch, sobald die Sache, die es zu begreifen beansprucht, eine in Bewegung und Veränderung begriffene Größe darstellt: Historische Entwicklungen, Tendenzen und Umbrüche, die sich nicht auf ein Bewegungsgesetz fixieren lassen. Auch hier verweist die begriffliche Selbstkritik auf die geschichtliche Erfahrung realer Veränderung, um die Verselbständigungstendenz theoretischer Festlegungen zu problematisieren. Wieder kann die Lösung aber nicht darin bestehen, begriffliche Festlegungen schlicht zu vermeiden und das Denken so ins Unverbindliche und Vage aufzulösen. Die Selbstkritik besteht darin, die Legitimität begrifflicher Fixierungen unter der Maßgabe zu beurteilen, ob sie es ermöglichen oder eben verunmöglichen sich verändernde Sachverhalte mit Bestimmtheit zu denken. Das Ideal einer solchen Bestimmung des sich Verändernden durch fixierte Bestimmungen bezeichnet Adorno mit Benjamin als eine *Dialektik im Stillstand*.³⁸

Das Problem der Allgemeinheit wiederum entsteht aus dem Anspruch des urteilenden Denkens, im Urteil das Einzelne zu erfassen, das unter die Begriffe fällt, welche ins Urteil eingehen. Das begrifflich Allgemeine und das nicht-begriffliche Einzelne kommen jedoch in den meisten Fällen gerade nicht zur Deckung. Denn zum einen weist das Einzelne immer mehr und andere Bestimmungen auf als jene, die in begrifflichen Urteilen herausgehoben werden, zum anderen führen aber auch gewisse Begriffe, die Adorno die emphatischen Begriffe nennt, Bestimmungen mit sich, denen das Einzelne nicht gänzlich gerecht wird.³⁹ Auch hier steht

37 Adorno 2020 (wie Anm. 17), 39.

38 Ebd., 159.

39 Vgl. Sommer 2016 (wie Anm. 17), 148ff.

auf der einen Seite die Notwendigkeit allgemeiner Bestimmungen, um überhaupt die Besonderheiten eines Einzelnen zu artikulieren und auf der anderen Seite das Ungenügen ebendieser Bestimmungen, dem einzelnen Sachverhalt gerecht zu werden. Das Verstummen vor dem unsagbaren Einzelnen und der Leerlauf des Denkens in Allgemeinheiten bilden hier die beiden Formen des Rückfalls der Vernunft. Das selbstkritische Verfahren besteht dann darin, die Differenziertheit und Nuancierung, die aufs Einzelne geht, und den Erklärungsanspruch des Denkens, der auf Allgemeinheit drängt, zueinander ins Verhältnis zu setzen. Das Gelingen dieser Selbstkritik trägt bei Adorno den Namen der *idealtypischen Konstellation*.⁴⁰

Wie Adorno diese Rückfälle des begrifflichen Denkens auf die geschichtliche Wirklichkeit der sozialen Reproduktion bezieht, aus denen sie hervorgehen und auf die sie zurückwirken, muss uns hier nicht im Einzelnen beschäftigen. Adorno stellt etwa Zusammenhänge her zwischen der Systemphilosophie und dem bürgerlichen Ordnungswahn, zwischen dem wissenschaftlichen Positivismus und der Naturalisierung geschichtlicher Herrschaftsverhältnisse, zwischen der theoretischen Blindheit fürs Besondere und der Gleichsetzung des Ungleichartigen im Warentausch, zwischen der Aushöhlung von Allgemeinbegriffen und der Demagogik des Faschismus. Unabhängig davon, ob man diesen Konstellationen im Einzelnen folgt, lässt sich das Recht eines solchen kritischen Verfahrens einsehen. Es geht darum, die theoretische Arbeit der Philosophie und Wissenschaft jenseits der Prüfung ihrer internen Kohärenz auf das zu beziehen, was Kant den »wesentlichen Zweck der menschlichen Vernunft«⁴¹ nannte: also zu fragen, wie die Theorie zur Realisierung der menschlichen Selbstbestimmung in der geschichtlichen Wirklichkeit beiträgt. Diese Verwirklichung der Vernunft besteht nicht in der Erarbeitung einer gelungenen Theorie, sondern in der transformativen, marxistisch gesprochen: der revolutionären Praxis, welche die reale Unvernunft der bestehenden Herrschaftsverhältnisse aufhebt. Die kritische Unterscheidungsarbeit zielt hier also darauf ab, jene gelingenden Momente theoretischer Arbeit, die auf die Aufhebung der real existierenden Herrschaftsverhältnisse hinwirken, von jenen Verkürzungen des Denkens zu unterscheiden, welche dazu beitragen, dass die reale Unfreiheit fortbesteht. Diese Unterscheidung besteht nicht darin, Autorinnen und deren Werke in Progressive oder Reaktionäre zu unterteilen, sondern darin, in den Gedankengefügen selbst die Stelle ausfindig zu machen, an der die theoretische Selbstbestimmung in Fremdbestimmung umschlägt, die autonome Arbeit des Gedankens sich in den Dienst von Herrschaft stellt.

40 Vgl. Adorno 2020 (wie Anm. 17), 164–168.

41 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, hg. von Jens Timmermann, Hamburg 1998, A839/B867.

Zusammenfassend lassen sich aus dieser kurzen Rekonstruktion folgende Punkte festhalten, die einer materialistischen Selbstkritik des Denkens im Geiste der *Negativen Dialektik* zur Orientierung dienen können:

1. *Immanente und transzendente Kritik*: Die Selbstprüfung des Denkens, welche die Negative Dialektik vorgibt, verfährt zweispurig. Sie prüft Theorien immanent an ihren eigenen Geltungsansprüchen und problematisiert deren Unzulänglichkeiten und Rückfälle: Simplifizierung, Einseitigkeiten, Widersprüche und Selbstintransparenzen. Die Kritik bezieht diese theoretischen Verkürzungen jedoch zugleich auch auf jene nicht-theoretischen Kontexte der sozialen Reproduktion, denen sie entspringen, an denen sie partizipieren und auf die sie zurückwirken. Diese Kritik geht über die immanente Prüfung der theoretischen Kohärenzansprüche hinaus und bezieht sie auf die Frage der realen Verwirklichung der Vernunft als Selbstbestimmung des ganzen Menschen. Eine solche Verwirklichung kann nicht in Gedanken alleine geschehen, sondern besteht in der realen Aufhebung von Herrschaft durch den Umbau der gesellschaftlichen Verhältnisse.

2. *Vorrang des Objekts*: Das begriffliche Denken bildet keinen in sich geschlossenen, sich selbst tragenden Raum, sondern ist Moment eines geschichtlichen Prozesses der sozialen Selbsterhaltung. Die Subjekte, die dieses Denken vollziehen, sind, anders gesagt, selbst auch Teil jenes Reichs, den sie denkend zu erfassen suchen; sie sind auch Produkt und Teilnehmer einer geschichtlich-sinnlichen Erfahrungswelt. Das heisst nicht, dass die subjektiven Denkvollzüge deshalb bereits völlig fremdbestimmt wären: Aber noch dort, wo sich das Denken selbst bestimmt, tut es dies unter Bedingungen und Voraussetzungen, die es nicht selbst hervorbringt. Die kritische Selbstbesinnung des Denkens besteht darin, diese objektive Vermitteltheit des subjektiven Denkens gegen die Verselbständigung des Denkens zur Geltung zu bringen.

3. *Primat der gesellschaftlichen Arbeit*: Das subjektive Denken ist objektiv vermittelt, insofern es Teil eines gesamtgesellschaftlichen Arbeitsprozesses ist, in welchem sich diese Gesellschaft reproduziert. Gegen die Tendenz des Denkens, sich aus diesem intersubjektiven Geschehen herauszunehmen, gilt es die Operationen des Denkens in diesen Zusammenhang zu stellen: Als Produkt und Fortsetzung begrifflicher Vorarbeit, als eine Intervention in einer diskursiven Situation, als einen theoretischen Beitrag zu Praktiken der Herrschaft oder Befreiung.

4. *Privileg der Erfahrung*: Das Denken ist aber auch insofern objektiv vermittelt, als dass es nur durch den Bezug auf die Erfahrung überhaupt irgendeinen bestimmten Gehalt hat. Der Begriff der Erfahrung bezieht sich immer auf die Erfahrung durch Individuen und umfasst eine körperlich-sinnliche wie eine geschichtlich-geistige Dimension. Der notwendige Erfahrungsbezug des Denkens meint also sowohl den Bezug auf sinnliche Wahrnehmung, somatische Lust- und Schmerzerlebnisse und

affektiv-emotionale Regungen einzelner Subjekte als auch den Bezug auf die geschichtlichen Situationen, Entwicklungen und Umbrüche jener Gesellschaften, in denen die denkenden Subjekte leben. Der Erfahrungsbe- griff umfasst beide Dimensionen, weil sich die Erfahrungsgehalte in bei- den Fällen nicht aus begrifflichen Zusammenhängen alleine erschließen lassen, sondern umgekehrt die kontingente Konfrontation mit Wirkli- chem der Sachhaltigkeit des Begriffsgebrauchs zugrunde liegt. Dass alle reale Erfahrung immer schon von den Begrifflichkeiten mitgeprägt ist, über welche die Erfahrungssubjekte verfügen, widerspricht diesem philo- sophischen Privileg der Erfahrung nicht: Es zielt alleine darauf, dass die Frage nach dem Sinn von Begriffen und ihren Zusammenhängen letzt- lich nur dadurch geklärt werden kann, dass man sich die realen Erfah- rungen vergegenwärtigt, die sie zu erfassen suchen.

Nachdem auf diese Weise das spezifische Verständnis jenes philoso- phischen Materialismus umrissen ist, der den folgenden Überlegungen zugrunde liegt, stellt sich nun die Frage, wie dieses Projekt der Selbstkritik als eine Reflexion des Kunstdenkens vollzogen werden kann. Als eine solche kritische Selbstbesinnung des Kunstdenkens soll der Ausdruck *Ästhetischer Materialismus* verstanden werden.⁴²

3. Materialismus der Kunst

Aus den bisherigen Überlegungen sollte deutlich geworden sein, dass der anfängliche Widerspruch zwischen Ästhetik und Materialismus kein zwingender ist. Das ästhetische Urteil und die materialistische Kri- tik sind beides Formen rationaler Selbstkritik. Sie teilen die Erfahrung, dass das Denken gerade darin seinem Gegenstand gerecht werden kann, dass es sich vom Zwang zum Bestimmungsabschluss befreit. Im ästhe- tischen Urteil wie der theoretischen Selbstkritik wird das Denken der Unzulänglichkeit seiner handlichen Unterscheidungen und damit seiner Partialitäten inne und ist dadurch gezwungen, sie als selbstproduzierte Scheingestalten zu durchdenken. Das Lustgefühl des ästhetischen Urteils und die Hoffnung der materialistischen Kritik sind in diesem Punkt ver- wandt: Sie verweisen auf die Fähigkeit des Denkens, über sich selbst hi- naus zu denken. Das Denken wird hier gerade darin seiner Sache gerecht, dass es sie als noch nicht Erfasste denkt.

In dieser selbstkritischen Bewegung ist sowohl das ästhetische Ur- teil wie die materialistische Philosophie eine Form transzendentaler Re- flexion. Das heisst nicht, dass diese Formen des Denkens sich in einer Sphäre jenseits der empirischen Wirklichkeit bewegen und einrichten

42 Vgl. Gunnar Hindrichs, *Ästhetischer Materialismus*, in: *Zeitschrift für kri- tische Sozialtheorie und Philosophie* 3/2, 2016, 246–255.

könnten, in der sie erfahrungsunabhängige Erkenntnisse hervorbringen und zueinander ordnen würden. Aber in der ästhetischen Aussetzung der Bestimmungsabschlüsse und der materialistischen Besinnung auf seine Bedingtheit vollzieht das Denken eine Bewegung, die über den Zusammenhang des Bestehenden hinausweist auf die Frage seiner Geltung und somit der Möglichkeit seiner Veränderung. In dieser Selbstkritik, sofern sie denn gelingt, weist das Denken die Fähigkeit auf, das Gefüge historisch-sozialer Fremdbestimmtheit aufzubrechen. Die Kritik führt aber in beiden Fällen auf keinen Bestand transzendental gesicherter Einsichten, sondern besteht in nichts anderem als dem Vollzug der Selbstbesinnung. Paradoxerweise setzt die Historisierung des Denkens, die der Materialismus vornimmt, ein ahistorisches Vermögen der Selbstkritik voraus. Dieses Vermögen ist nicht der scheinbar sichere Standpunkt des kritischen Kritikers, der sich über die Dummheit der Massen erhebt.⁴³ Es besteht in nichts anderem als der Möglichkeit des Denkens, seine eigenen Verkürzungen und Deformationen zu thematisieren. Fiele eine solche Thematisierung selbst gänzlich in den Bereich des deformierten Denkens, so wäre der Zusammenhang der Verblendung ein Verhängnis über dem Denken, aus dem es keinen Ausweg gibt. Die materialistische Kritik wäre ein sinnloses Unterfangen. Die transzendente Bestimmung des ästhetischen Urteils und die transzendente Voraussetzung der materialistischen Selbstkritik des Denkens stehen durch diesen gemeinsamen Bezug auf etwas, was das bestimmende Denken übersteigt, in einem Entsprechungsverhältnis.

Das Denken der Kunst

Der ästhetische Materialismus geht von dieser Affinität aus und überträgt das Verfahren der theoretischen Selbstkritik auf die philosophische Auseinandersetzung mit der Kunst. Die obigen Ausführungen zum Programm einer solchen Selbstkritik hielt sich ganz im Bereich des theoretischen Denkens in Philosophie und Wissenschaft, das auf sich selbst reflektiert. Wie kann dieser Ansatz aber auf den Bereich des Ästhetischen⁴⁴ und insbesondere auf die Frage der Kunst übertragen werden?

- 43 Vgl. Karl Marx und Friedrich Engels, *Die heilige Familie oder Kritik der kritischen Kritik. Gegen Bruno Bauer und Kunsorten* (Marx Engels Werke, 2), Berlin 1972, 9–13.
- 44 Das Ästhetische wird hier wie im Folgenden als jener Bereich des Denkens verstanden, der unter der Maßgabe des ästhetischen Urteils steht, dessen Paradigma das kunstkritische Urteil ist. Die ästhetische Beurteilung natürlicher oder nicht-künstlerischer Phänomene werden als abgeleitete Vollzüge verstanden: In ihnen werden nicht-künstlerische Sachverhalte nach dem

Der erste Schritt besteht darin, auch die Kunst als einen Vollzug des Denkens zu verstehen. Das ist nicht selbstverständlich, denn es mag vielen so scheinen, als seien künstlerische Äußerungen und Erfahrungen Vollzüge, in denen nicht gedacht, sondern etwa nur angeschaut oder gefühlt werde. Der oben exponierte Begriff des ästhetischen Urteils schließt eine solche Irrationalisierung der Kunst aus: Wenn das ästhetische Urteil in einer lustvoll erfahrenen Spannung von sinnlich-affektiven und begrifflichen Vermögen gründet, dann kann die Kunst nicht als ein Phänomen verstanden werden, in welchem nicht gedacht würde. Aber ganz unabhängig von dieser besonderen Konzeption des ästhetischen Urteils spricht vieles gegen die irrationalistische Kunstauffassung: Sie muss etwa behaupten, dass Intelligenz, Differenziertheit, Stringenz, das Verhältnis von Mittel und Zwecken, technischer Innovation und Einfallsreichtum in der ästhetischen Beurteilung künstlerischer Arbeiten keine Rolle spielen dürfen. Ein solcher Ausschluss lässt sich mit Blick auf den tatsächlichen Streit der Kunstkritik kaum rechtfertigen.

Wir können also davon ausgehen, dass auch die Kunst eine Form des Denkens ist, dass auch in der Kunst gedacht wird. Hier zeigt sich jedoch sogleich eine Zweideutigkeit, die alle theoretische Beschäftigung mit der Kunst heimsucht. Denn wenn vom Denken der Kunst die Rede ist, wird doch mindestens an zwei sehr unterschiedliche Sachen gedacht: An die *Kunstdiskurse* auf der einen und an die *Kunstwerke* auf der anderen Seite. Dass in den Diskursen der Produzentinnen und Rezipientinnen der Kunst Gedanken artikuliert werden, ist trivial. Dass hingegen die Kunstwerke selbst Formen des Denkens sind, ist besonders mit Blick auf Künste, die keine Sprache verwenden, erklärungsbedürftig. Denn das hieße ja, dass man es hier mit einem Denken etwa in Bildern, einem Denken in räumlichen Gestalten, einem Denken in körperlichen Bewegungen oder einem Denken in Klängen zu tun hat. Diese Vorstellung widerspricht der verbreiteten Ansicht, dass es zum Denken wesentlich gehört, sprachlich verfasst zu sein. Um Kunst als eine Form des Denkens zu verstehen, muss diese Ansicht aufgegeben werden.

Das fällt leichter, wenn man zwischen dem Akt des Denkens und dem, was gedacht wird, dem Gedanken, unterscheidet. Ein Gedanke lässt sich insofern von der Tätigkeit des Denkens ablösen, als dass ein und derselbe Gedanke zum Gehalt mehrerer Denkvollzüge werden kann, die auch von unterschiedlichen Denksubjekten vollzogen werden können. Ein solcher Gedanke ist im Elementarfall ein einzelnes Urteil. In der Regel handelt es sich bei einem Gedanken aber um eine Reihe von zusammenhängenden Urteilen, die einen Gedankengang ausbilden. Die prinzipielle Möglichkeit der Mitteilbarkeit von Gedanken bedeutet aber keineswegs, dass

Modell der Kunst beurteilt. Dazu vgl. Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt am Main 2009, 269ff.

die sprachliche Äußerung eines Gedankens garantieren würde, dass diejenige, die diese Äußerung vernimmt, ebenjenen Gedanken denkt, der geäußert wurde. Man befindet sich vielmehr bei jeder Gedankenmitteilung in einer hermeneutischen Situation, in der eine Äußerung – etwa ein ausgesprochener Satz oder ein geschriebener Text – ausgelegt, gedeutet wird. In einer solchen Interpretationssituation liegt also ein irgendwie vergegenständlichter Gedanke gewissermaßen virtuell vor, der einer Auslegung bedarf und erst durch diese – manchmal minimale, manchmal aufwändige – Verstehensarbeit aktualisiert wird. Durch die Interpretation wird der Gedanke, der im Geschriebenen oder Ausgesprochenen lag, zum Gehalt eines Denkvollzugs. Nun suggeriert das Wort »Äußerung« irreführenderweise, dass der Gedanke, der in der Äußerung liegt, mit einem Gedanken gleichzusetzen wäre, den die Urheberin der Äußerung zunächst bei sich – gleichsam im Innern – gedacht hätte. Das Verstehen der Äußerung wäre dann die Wiederherstellung eines in der Äußerung gemeinten Gedankens vor aller Äußerung. Gegen eine solche internalistische Auffassung von Gedanken spricht jedoch, dass wir das Verständnis einer Äußerung nicht beliebig ändern würden, nur weil ihre Urheberin uns beteuert, dass sie mit ihr etwas ganz anderes gemeint habe.⁴⁵ Es scheint vielmehr so zu sein, dass Gedanken erst in ihrer Äußerung zur vollen Konkretion und Bestimmtheit kommen und sich deshalb der geäußerte Gedanke gegen die Intentionen seiner Urheberin verselbständigt.

All dies gilt wiederum auch für die sprachliche Äußerung, welche die Interpretation eines geäußerten Gedankens artikuliert: Auch sie ist eine interpretationsbedürftige Äußerung, die zu weiteren Deutungen und Deutungen dieser Deutungen Anlass gibt. Die hermeneutische Situation bezeichnet in diesem Sinne ein immer fortsetzbares Interpretationsgeschehen, in der das Verständnis von geäußerten Gedanken sich durch eine Reihe von wiederum interpretationsbedürftigen Gedankenäußerungen artikuliert, ohne je an so etwas wie einen Schlusspunkt zu kommen.

Akzeptiert man diese Darstellung, so verliert auch die Vorstellung von Gedanken, die sich anders als sprachlich vergegenständlichen, den Anschein des Obskuren. Sie besagt schlicht, dass es ganz unterschiedliche Gebilde gibt, die zu Gegenständen eines Deutungsgeschehens werden können. Sobald die Frage sinnvoll erscheint, was eine Sache zu verstehen gibt, kann in diesem Sinne von einer hermeneutischen Situation gesprochen werden, in der es darum geht, einen vergegenständlichten

45 Für diesen Gedanken haben so unterschiedliche Autoren argumentiert wie: Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, hg. von Joachim Schulte, Frankfurt am Main 2003; Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris 1967; Hillary Putnam, The Meaning of »Meaning«, in: *Minnesota Studies in the Philosophy of Science* 7, 1975, 131–193; Hilary Putnam, *Reason, Truth and History*, Cambridge 1981; Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Gesammelte Werke, 1), Tübingen 2010.

Gedanken zu erschließen. In einer solchen Deutung wird der Gedankengang aktualisiert, der im Gegenstand virtuell vorliegt, aber selbst erst der Auslegungsarbeit bedarf, um zum Gehalt eines Denkvollzugs zu werden. Die sprachliche Mitteilung einer Interpretation eines solchen nicht-sprachlichen Sinngebildes ist analog zur Interpretation einer sprachlichen Äußerung, selbst ein geäußelter Gedanke, der auch nicht selbstverständlich ist, sondern ausgelegt werden muss. Der Kunstdiskurs kann auf diese Weise als das Deutungsgeschehen verstanden werden, das sich im Ausgang von den vergegenständlichten Gedanken der Kunstwerke entspinnt.

Damit ist aber noch nichts darüber gesagt, wie die Gedanken, welche in Kunstwerken artikuliert sind, geartet sind. Für gewöhnlich sind Gedanken urteilsförmige Gebilde, die sich in Satzform ausdrücken lassen. Solche urteilsförmigen oder propositionalen Gedanken kommen für das Denken der Kunstwerke aber kaum in Frage, denn nicht einmal in der sprachförmigen Kunst der Literatur wäre es sinnvoll zu behaupten, dass der Gedanke, den ein literarisches Werk artikuliert, ein Urteil oder einer Verknüpfung von Urteilen zu einem Argument wäre. Um die Gedankenform der Kunst zu begreifen, muss man die Besonderheit der künstlerischen Arbeit und ihrer Produkte in den Blick nehmen. Sie liegt in ihrem Bezug auf das ästhetische Urteil. Es bildet den Zweck und Maßstab der künstlerischen Produktion: Künstlerische Arbeiten zielen darauf, dem ästhetischen Urteil zu genügen. Das ästhetische Urteil ist keine propositionale Aussage, ja es gründet nicht einmal in einer festgelegten Bestimmung, einer bestimmten Begriffsregel, an der sich die künstlerische Arbeit ausrichten könnte. Auch klassische ästhetische Kategorien wie das Schöne, Erhabene, das Anmutige oder Intrikate sind keine Begriffsregeln, welche die Kunstproduktion anleiten. Sie zu solchen Regeln zu fixieren, denen künstlerische Arbeiten zu genügen hätten, ist vielmehr das Zeichen des kunstfremden Akademismus – es ist der Verrat des Kunstbetriebs am ästhetischen Urteil. Richtig verstanden, besteht der Maßstab des ästhetischen Urteils allein darin, von der künstlerischen Arbeit zu verlangen, dass es die sinnlichen, affektiven, imaginativen und begrifflichen Vermögen des Denkens in eine lustvolle Spannung versetzt.

Diese Spannungslage, die das ästhetische Urteil auszeichnet, kann aber selbst, wie wir gesehen haben, im Rückgriff auf Kant als eine Form des Denkens verstanden werden: Sie ist die Weise, in der ästhetische Ideen gedacht werden. Wie diese Ideen genauer verstanden werden können, wird Gegenstand eines späteren Kapitels sein.⁴⁶ Für den Moment reicht es aus, den Zusammenhang zwischen dem Denken einer Idee und der Selbstkritik des Denkens festzuhalten: Eine Idee ist ein Totalitätsbegriff, der erst in der Selbstkritik des Denkens gebildet wird

46 Vgl. Kapitel V.1 dieser Arbeit.

und diese Selbstprüfung als Fluchtpunkt anleitet. Ideen können keine Gegenstände von bestimmten, endlichen Urteilen, keine Gehalte von wahrheitsfähigen, erfahrungsbezogenen Aussagen sein, sondern stehen für eine Totalität von Bedingungen, welche jedes einzelne, endliche Urteil voraussetzen muss, wenn es gelten soll. Ideen bilden daher so etwas wie Orientierungsvorstellungen der Reflexion des begrifflichen Denkens auf seine eigene Geltung. Solche Ideen sind bei Kant die Idee Gottes als der Inbegriff aller Sachbestimmungen; die Welt als der Gesamtzusammenhang der Erfahrungsdinge und mit ihr verbunden die Idee einer Realisierung von Freiheit in der sinnlichen Welt; sowie die Seele als die Einheit des Subjekts.⁴⁷ Diese Ideen sind keine möglichen Erfahrungsgegenstände, ihnen können keine sinnlichen Dinge entsprechen, sondern sie sind – notwendige – gedankliche Konstruktionen, an der sich die Selbstkritik des Denkens orientiert. Eine ästhetische Idee bezeichnet wiederum eine sinnliche Darstellung solcher nicht-sinnlicher Ideen. Diese Darstellung muss indirekt geschehen, weil Ideen ja *per definitionem* keinen sinnlichen Einzeldingen entsprechen und daher in solchen gerade *nicht* darstellbar sind.⁴⁸ Die indirekte Darstellung kann aber gelingen, wenn es Anschauungskomplexe gibt, die so verfasst sind, dass sie sich selbst auf keinen bestimmten Begriff bringen lassen. Kant fasst die ästhetische Idee in diesem Sinn als »inexponible Vorstellungen der Einbildungskraft«, d.h. »[...] eine Anschauung (der Einbildungskraft) [...], der niemals ein Begriff adäquat gefunden werden kann.«⁴⁹ Diese Nichtabschließbarkeit der begrifflichen Beurteilung ist aber das Kennzeichen des ästhetischen Urteils: In ihm wird ein Erscheinungskomplex als ästhetisch gelungen beurteilt, gerade weil er seine abschliessende begriffliche Bestimmung unendlich aufschiebt.⁵⁰ Darin liegt wiederum das Moment der Selbstkritik des Urteilens: Im ästhetischen Urteil, das zugleich ein Aufschub bestimmenden Urteilens ist, wird das Denken seinem Gegenstand gerade dadurch gerecht, dass es sich und seine Bestimmungsmacht begrenzt.

Der besondere Erscheinungskomplex, der eine ästhetische Idee darstellt, kann daher nur als das Korrelat des ästhetischen Urteils selbst gedacht werden: Es ist das Kunstwerk als Ganzes. Denn nicht die einzelnen Aspekte, Teile und Elemente von Kunstwerken führen das bestimmende Urteilen in eine lustvolle Selbstbegrenzung: Es ist der eigentümliche

47 Vgl. Kant 1998 (wie Anm. 41), A312-338/B369-396.

48 Kant nennt die Vernunftsideen in diesem Sinne »indemonstrabel«, dem die unausdeutbaren, »inexponibelen« ästhetischen Ideen entsprechen, vgl. Kant 2006 (wie Anm. 12), B240 (342).

49 Ebd.

50 Das ist im § 51 der *Kritik der Urteilskraft* ausgesprochen: »Man kann überhaupt Schönheit (sie mag Natur oder Kunstschönheit sein) den Ausdruck ästhetischer Ideen nennen.«, B 204 (320).

Zusammenhang des Werks, »die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle«, wie Kant mit Bezug auf das musikalische Kunstwerk sagt, der unendlich viel zu denken gibt, ohne sich in eine abschließende Begriffsbestimmung zu fügen. Jedes Kunstwerk ist in diesem Sinne die Vergegenständlichung einer ästhetischen Idee, die im jeweiligen ästhetischen Urteil gedacht wird.⁵¹ Die Gedanken, welche Kunstwerke artikulieren, sind ästhetische Ideen, die selbst als Darstellungen von Vernunftideen gedeutet werden können.

Die Kritik der Kunst

Die Exposition der materialistischen Selbstkritik bezog sich auf das theoretische Denken. Eine materialistische Ästhetik überträgt diesen Ansatz auf das Denken der Kunst. Nun hat sich dieses Denken jedoch selbst bereits als eine Form der Selbstkritik erwiesen, die in den ästhetischen Ideen, welche die Kunstwerke vergegenständlichen, artikuliert ist. Diese Ideen werden wiederum in den ästhetischen Urteilen gedacht, in denen das bestimmende Urteilen in eine gespannte Schwebelage versetzt wird. Die Gedanken, die der Kunstdiskurs – also der ganze Zusammenhang von Künstlerinnenkommentaren, Werkinterpretationen, Kunsttheorien und philosophischen Ästhetiken – hervorbringt, können allgemein als Auslegungsversuche jener Ideen verstanden werden, welche die Kunstwerke in vergegenständlichter Form zum Ausdruck bringen. Auch sie sind wesentlich auf die Selbstkritik des Denkens bezogen, die sich in den Kunstwerken vergegenständlicht: Es sind urteilsförmige, theoretische Gedanken über die in den ästhetischen Urteilen als Kritik des Urteilsfallens gedachten Ideen.

Diese Lage verkompliziert das Geschäft der materialistischen Kritik, denn sie hat es hier zum einen nun mit einem Denken zu tun, das selbst bereits die Form einer Selbstkritik aufweist. Zum anderen sieht sie sich mit zwei ungleichartigen, aber aufeinander bezogenen Formen des Denkens konfrontiert: Mit den Werken und den theoretischen Aussagen über diese Werke.

Zunächst erscheint die Situation analog zum theoretischen Denken: Die Kunsttheorie beansprucht einen bestimmten Bereich des Wirklichen zu begreifen, nämlich die Kunstwerke, die uns primär in der individuellen Kunsterfahrung begegnen. Die materialistische Selbstkritik der Kunsttheorie besteht dann darin, die Verselbständigung der Kunsttheorie gegen ihre Erfahrungsgrundlage zu problematisieren. Die Tendenzen

51 Vgl. Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin 2014, 225–266; Thomas Dworschak, *Hörbarer Sinn. Philosophische Zugänge zu Grundbegriffen der Musik*, Freiburg 2017, 375–388.

solcher Verselbständigung sind uns aus der Gegenwart vertraut, etwa in der Dominanz identitätspolitischer, künstlerbiographischer, kulturgeschichtlicher oder medientheoretischer Fragestellungen im Kunstdiskurs, der sich oftmals gar nicht mehr auf die konkrete Verfasstheit der Werke bezieht. Eine andere Verselbständigung kennt man aus gewissen akademischen Debatten der Kunstphilosophie, die den Bezug zur künstlerischen Arbeit der Gegenwart vermissen lassen. Diese Ablösung der Kunsttheorie von der künstlerischen Arbeit führt in eine Reihe von theorieinternen Widersprüchen, die sich immanent kritisieren lassen und gleichzeitig auf Zwangslagen des Kunst- und Universitätsbetriebs sowie auf andere Tendenzen der sozialen Reproduktion beziehen lassen. Eine materialistische Selbstkritik der Kunsttheorie besteht hier also darin, den *Vorrang des Objekts* in dem Sinne geltend zu machen, als dass es die verselbständigte Theorie mit Blick auf ihre materielle Grundlage, nämlich der künstlerischen Arbeit und ihrer ästhetischen Erfahrung, problematisiert. Diese Kritik besteht in einer Selbstkritik der Kunsttheorie, die auf ein angemesseneres Verständnis der Werke zielt, welche diese Theorie zu begreifen sucht.

Eine materialistische Ästhetik kann aber bei dieser Kritik der Kunsttheorie nicht stehen bleiben. Denn sie hat es bei den Werken selbst mit einer Form des Denkens zu tun. Auch die Gedanken, welche in den Werken artikuliert sind, erheben Geltungsansprüche. Diese Geltungsansprüche zu ignorieren, hieße, die Werke nicht ernst nehmen. Die Geltung, welche von Kunstwerken beansprucht wird, ist aber keine theoretische, sondern eine ästhetische: Sie beanspruchen, dem ästhetischen Urteil zu genügen, sie sind ästhetisch verbindlich. Nun ist die Geltung des ästhetischen Urteils aber, wenn man es so auffasst, wie wir es oben vorgeschlagen haben, nicht in einer begrifflichen Begründung fundiert. Man kann die Geltung eines Werks nicht in derselben Weise untersuchen, wie es in der Prüfung einer Theorie oder einer moralischen Handlung geschieht. Es stellt sich daher die schwierige Frage, wie eine solche Geltung überhaupt begrifflich expliziert werden kann. Das Problem lässt sich umformulieren: Wenn Kunstwerke Geltungsansprüche eigener Art stellen, dann muss es auch eine eigene Art der Rechtfertigung, eine eigene Art der Rationalität geben, auf welcher diese Geltungsansprüche beruhen. Eine solche ästhetische Rationalität bezeichnet also die besondere Weise, in der künstlerische Arbeiten und die ästhetischen Urteile über diese Werke gerechtfertigt werden, wie sie begründet werden können. Dass solche Begründungen und Rechtfertigungen kein Hirngespinnst sind, zeigen die Diskussionen der Kunstkritik: In ihr werden, sofern sie bei ihrer Sache bleibt, Gründe angeführt und debattiert, welche die ästhetische Beurteilung von Kunstwerken beglaubigen sollen. Und diese Debatten sind notwendig, weil die ästhetische Beurteilung von künstlerischen Arbeiten keineswegs einhellig ausfällt: Kaum ein Werk wird von allen urteilsfähigen

Subjekten als gelungen beurteilt. Wenn aber ein solcher Dissens besteht und der Streit über die Werke kein sinnloses Geschehen sein soll, dann müssen sich manche in ihrem Urteil täuschen und es muss die Möglichkeit bestehen, dass sie im Verlauf der kunstkritischen Debatte ihr Urteil revidieren. Das Problem liegt freilich darin, dass diese Beurteilung letztlich keine Begriffsregeln zum Bestimmungsgrund besitzt, sondern ein Gefühl. Ästhetische Urteile lassen sich daher ganz grundsätzlich nicht begrifflich beweisen, deduzieren oder herleiten. Worin aber besteht dann der Sinn des Gebens und Nehmens von ästhetischen Gründen?

Kant spricht davon, dass wir uns ästhetische Urteile nicht begrifflich vordemonstrieren, sondern »ansinnen«.⁵² Das ästhetische Begründungstun wäre Teil dieses Ansinnens. Kant selbst sagt nichts dazu, wie eine solches Ansinnen funktioniert. Ein Ansatzpunkt dazu liegt aber in seiner Analyse des ästhetischen Urteils. Es gründet in einem Lustgefühl, aber dieses Lustgefühl ist auf ein fortdauerndes Spannungsverhältnis zwischen den sinnlich-affektiven, imaginativen und begrifflichen Denkvermögen bezogen, das sich in der Auseinandersetzung mit einem Erscheinungskomplex einstellt. Der Dissens der ästhetischen Urteile, also die Möglichkeit des Fehlurteils, kann dadurch erklärt werden. Die eine wird vor einem miserablen Werk von einem Lustgefühl ergriffen, weil es sie an ihre Jugendliebe erinnert, der andere wird irgendeinem abgegriffenen Kitsch nachhängen, weil er ihn mit seiner verlorenen Heimat verbindet. An solchen Gefühlen ist an sich nichts auszusetzen, ja die Fähigkeit solche Regungen zuzulassen, ist sogar eine notwendige Voraussetzung, um überhaupt ästhetisch urteilen zu können. Aber es handelt sich bei diesen Gefühlen nicht um jenes Gefühl der Spannung, das den Bestimmungsgrund eines ästhetischen Urteils abgibt. Der Dissens zwischen ästhetisch Urteilenden gründet in dieser Konfusion.

Der Sinn des kunstkritischen Gesprächs mit seinen ästhetischen Rechtfertigungsversuchen wird also darin liegen, solche Konfusionen aufzuklären, die für den Dissens der Urteile verantwortlich sind. Sie müssen also darauf zielen, das Spannungsverhältnis zu explizieren, auf das sich das Lustgefühl richtet, das dem ästhetischen Urteil zugrunde liegt. Die ästhetische Rechtfertigung nimmt daher nicht die Form eines Beweises aus Prinzipien oder Regeln an, sondern besteht in der Explikation des ästhetischen Urteils selbst. Was expliziert wird, ist die Spannung, die sich im Versuch einstellt, den fraglichen Erscheinungskomplex zu denken. Es handelt sich nicht um eine Reflexion auf die Denkvermögen als solche, die im ästhetischen Urteil in ein besonderes Verhältnis geraten, sondern um eine Reflexion auf diese Denkvermögen, insofern sie den fraglichen Gegenstand zu erfassen suchen. Die Explikation des ästhetischen Urteils besteht in der Reflexion auf das denkende Erfassen des besonderen

52 Kant 2006 (wie Anm. 12), B 21 (214).

Erscheinungskomplexes. Sie nimmt die Gestalt der Frage an, wie dieser Erscheinungskomplex verfasst ist, sodass der Versuch, ihn denkend zu erfassen, die Denkvermögen in die besagte Spannung versetzt.

Nun ist ein Komplex ein irgendwie Zusammengefasstes, ein Verbundenes, ein Zusammenhang oder eine Synthesis. Die Reflexion auf die Verfassung des ästhetischen Erscheinungskomplexes bringt daher eine Unterscheidung ins Spiel, die für die Explikation des ästhetischen Urteils grundlegend ist: Sie kann sich entweder darauf richten, wie dieser Komplex bestimmt ist – was er ist –, oder darauf, was in diesem Komplex dergestalt bestimmt wurde – woraus er gemacht ist. Die erste Hinsicht fragt nach dem Aspekt der Form, die zweite nach dem Aspekt des Materials. Beide zusammen artikulieren erst die Verfassung der materialen Form, die der Erscheinungskomplex darstellt.

Für die Explikation des ästhetischen Urteils ist diese Unterscheidung zentral, weil sie es erst erlaubt, das Spannungsverhältnis der Denkvermögen als eine Lage zu charakterisieren, die ihren Grund in der Sache hat, welche diese Vermögen zu denken versuchen. Das Spannungsverhältnis der Vermögen kann so als das Spannungsverhältnis zwischen Material und Form des ästhetischen Gegenstandes expliziert werden. Die Abwesenheit einer solchen Spannung – also das ästhetische Misslingen – besteht dann umgekehrt gerade in der Spannungslosigkeit oder dem Spannungsverlust im Verhältnis zwischen Form und Material dieses Erscheinungskomplexes.

Die Plausibilität dieser Unterscheidung wird evident, wenn man bedenkt, dass ein kunstkritisches Urteil sich nicht alleine dadurch rechtfertigen lässt, dass man eine detaillierte Beschreibung des Kunstwerks liefert. Eine solche Beschreibung gibt an, was in einem Werk der Fall ist: Es bestimmt die Form des Kunstwerks. Wie eine solche Beschreibung ausfallen kann, wird etwa in misslungenen musikwissenschaftlichen Werkanalysen deutlich: Sie geben im schlimmsten Fall lediglich mehr oder weniger übersichtlich wieder, welche Verhältnisse von Tonhöhen- und -dauern in einem Werk in welcher Abfolge vorliegen. Eine solche Darstellung der Form eines Werks sagt aber für sich genommen über das Gelingen dieses Werks nichts aus. Aus einer solchen Bestimmung der musikalischen Form wird nicht ersichtlich, weshalb der Versuch, diese Sachverhalte denkend zu erfahren, die Vermögen des Denkens in eine lustvolle Spannungslage versetzt. Wäre jemand fähig, all diese Informationen hörend nachzuvollziehen, so käme ihr Versuch, diese Form begrifflich zu bestimmen, damit zu einem Abschluss: Für eine fortgesetzte Spannungslage der Denkvermögen wäre kein Anlass. Was diese Spannung veranlasst, kann durch eine Beschreibung vorliegender Formen alleine nicht artikuliert werden. Sie wird erst dadurch explizierbar, dass eine Form zu dem ins Verhältnis gesetzt wird, was in ihr transformiert wurde.

Das Material der Kunst

Wie lässt sich dieses Spannungsverhältnis genauer bestimmen? Aus der Unterscheidung von Material und Form ergibt sich bereits das Verhältnis der Formung, der Transformation. Die künstlerische Arbeit besteht ihr zufolge in einer Umformung.⁵³ Die Spannung zwischen der erarbeiteten Form und dem bearbeiteten Material ergibt sich aus einem Widerstand, den das Material seiner Umformung entgegensetzt. Die produzierte Form steht unter Spannung, weil sie Material zu einem Gebilde fügt, in welchem dieser Widerstand zur Geltung kommt. Das Material, das die künstlerische Arbeit aufnimmt, muss somit irgendeine eigene Tendenz aufweisen, die sich in der Form als Widerstand manifestiert. Die Spannungslosigkeit oder das Scheitern der Form kann umgekehrt auf zweierlei Weise zustande kommen: Entweder die Form ignoriert die Eigentendenz des Materials. Die Verbindung geschieht dann als eine äusserliche Anwendung eines Formschemas auf ein Material, dem diese Anordnung völlig fremd ist. Der Widerstand des Materials gegen seine Formung kommt in diesem Fall nicht durch die Form als Spannung zur Geltung, sondern erscheint als spannungslose Inkohärenz und Formzwang. Umgekehrt kann die Spannungslosigkeit aber auch daher rühren, dass die künstlerische Arbeit ihr Material gar nicht erst umformt und in eine neue Bestimmtheit überführt, sondern es bloß als solches belässt und, gewissermaßen formlos, präsentiert. Auch in diesem Fall können sich die Materialtendenzen nicht als Spannung in der Form des Werks geltend machen, weil das Werk gar keine Verbindungsarbeit vollzieht. Das Scheitern der Form, die Spannungslosigkeit, kann somit entweder als Formzwang oder als Formlosigkeit erfolgen.

Das Spannungsverhältnis von Material und Form ergibt sich also nicht bereits aus der bloßen Veränderung eines Materials in der Erarbeitung eines Werks: Irgendeine Veränderung erfolgt unweigerlich in jeder Formung. Eine Spannung liegt erst dann vor, wenn die Neubestimmung

53 Diese Überlegungen gehen zurück auf Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann (Gesammelte Schriften, 7), Frankfurt am Main 2012, 222–23, 512; Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (Gesammelte Schriften, 12), Frankfurt am Main 2009, 39–40. Die Auslegung folgt Hindrichs 2014 (wie Anm. 51), 36–72. Eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Auslegung findet man bei Dworschak 2017 (wie Anm. 51), 364ff. Im Rückgriff auf die Schriften Hanns Eislers entwickelt einen sehr ähnlichen Begriff Günter Mayer, *Materialtheorie bei Eisler*, in: *Weltbild-Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials*, Leipzig 1978, 93–348, besonders 179–197. Einen hilfreichen Überblick über die Bedeutungsaspekte des Materialbegriffs bietet Christian Grüny, *Kunst des Übergangs: philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist 2014, 303–350.

eines Materials auf dessen Eigentendenzen antwortet. Die Form erneuert dann das künstlerische Material dadurch, dass es Tendenzen, die in ihm angelegt sind, verwirklicht und in sich aufnimmt. In einer durch Hegel geprägten Wendung kann man dieses Verhältnis von Form und Material als bestimmte Negation bezeichnen: Eine gelungene Form negiert das Material, indem sie es verändert, umbildet, erneuert. Aber diese Negation ist zugleich die Verwirklichung einer Tendenz, die im Material selbst angelegt ist: Die Negation ist daher keine äusserliche, sondern entspricht einer Selbstnegation des Negierten, einer Selbsterneuerung des Erneueren. Das Spannungsverhältnis ergibt sich dann daraus, dass eine Form niemals alle Tendenzen des Materials zugleich verwirklichen kann: Sie verwirklicht immer nur einen Aspekt jener Potenziale, die im Material stecken. Auf diese Weise kann, zumindest im Prinzip, verstanden werden, weshalb in einer künstlerischen Form die Tendenzen und Potenziale des Materials zugleich realisiert werden und sich als Widerstand gegen die Form manifestieren.

Diese äußerst allgemein gehaltenen Erläuterungen der Reflexionsunterscheidung von Material und Form der Kunstwerke lassen sich auf die Struktur des ästhetischen Urteils zurückbeziehen. Dazu muss man jedoch nochmals genauer in den Blick nehmen, worin das Spannungsverhältnis der Denkvermögen im ästhetischen Urteil eigentlich besteht. Wir sind davon ausgegangen, dass gelingende Denkvollzüge auf die begriffliche Bestimmung von Sachlagen in Gedanken zielen. Der Begriff der Bestimmung hängt mit dem Begriff der Form zusammen: Denn die Form, so haben wir gesagt, ist die Neubestimmung eines bestimmbareren Materials. Analog dazu können wir in der Reflexion auf das begriffliche Denken davon sprechen, dass die Subsumption einer sinnlichen Anschauung, die uns etwa durch Wahrnehmung gegeben ist, unter eine Begriffsregel im Urteil so etwas wie eine begriffliche Formung von Anschauungsmaterial darstellt. Erst durch diese Formgebung oder Synthese-Leistung konstituiert sich ein bestimmter Erkenntnisgegenstand, der aus dem Durcheinander unserer Welteindrücke herausgehoben ist. Die Begriffsregeln, welche dieses zusammenfassende Identifizieren von Erkenntnisgegenständen anleiten, sind notgedrungen allgemein: Wir konstituieren Gegenstände zunächst als Exemplare allgemeiner Gegenstandstypen. Wenn wir Gegenstände unserer sinnlichen Erfahrung, singuläre Erscheinungskomplexe denken – und das ist bei Kunstwerken immer auch der Fall –, so besteht die Formungsleistung des Denkens notwendigerweise darin, diese singulären Komplexe auf solche allgemeinen Typen zu beziehen. Dieser Vorgang bedarf in der Regel keiner besonderen und bewussten Anstrengung. Er vollzieht sich wie von alleine, und zwar bereits in der scheinbar unmittelbarsten Wahrnehmung: Was wir sehen und hören, sehen und hören wir immer als besondere Fälle von allgemeinen Typen, wir nehmen, mit Wittgenstein gesprochen,

immer gemäß einer Deutung wahr. Wir hören etwa einen Klangkomplex *als Nebelhorn* oder *als Hundegebell* oder auch *als Molldreiklang*. Noch bevor wir irgendwelche bewussten Urteile fällen, ist das uns Erscheinende durch solche allgemeinen Vereinheitlichungsregeln vorstrukturiert, vorgeformt. In diesem Sinne kann man sagen, dass bereits unsere sinnliche Erfahrung begrifflich geprägt ist, und zwar genauer durch Muster, die es uns erlauben, einzelne Gegenstände und Ereignisse ohne bewusste Interpretationsanstrengung, automatisch aus dem sinnlich Mannigfaltigen herauszuheben und wiederzuerkennen. In Anlehnung an Kant kann man diese Muster als Schemata der Einbildungskraft bezeichnen und die unbewusste Leistung, in der das sinnliche Material gemäß gewissen allgemeinen Begriffsformen vorgeformt wird, als imaginatives Schematisieren fassen.

Damit kommt ein neues, entscheidendes Moment des Denkvollzugs in den Blick: Die Schemata und Muster des automatisch wiedererkennenden Wahrnehmens sind das Resultat einer Einübung. In ihr werden begriffliche Formen in die imaginative Fähigkeit der Vorformung des Sinnlichen eingeprägt. Manche dieser begrifflichen Formen mögen alternativlos sein, der Großteil dieser Schemata umfasst hingegen fraglos historisch-kontingente Deutungen, die uns im Sozialisationsprozess eingeprägt wurden. Diese Einprägung kann positiv als Bildung oder negativ als Abrichtung erscheinen, in jedem Fall geht die Automatisierung solcher Schemata notwendigerweise mit einer Verdrängung dieses Präzessionsprozesses einher: Wir erkennen etwas nur dadurch automatisch wieder, dass wir im Vollzug dieser Deutung nicht an die Deutungsleistung denken müssen.⁵⁴ Damit ragt aber die historisch-soziale Wirklichkeit ins scheinbar Innerste des Denkvollzugs hinein: Das Herausheben von Einzelgestalten in unserem Wahrnehmungsfeld erfolgt bereits nach Typen, die uns im Sozialisationsprozess eingeprägt wurden.

Diese Konkretisierung der normalen Urteilsleistung erlaubt es, die Besonderheit des ästhetischen Urteilens schärfer zu umreißen. Wenn das ästhetische Urteilen gerade darin besteht, den begrifflichen Bestimmungsabschluss eines singulären Erscheinungskomplexes im Urteil fällen aufzuschieben, dann muss das etwas damit zu tun haben, dass dieser Komplex der Schematisierung nach Begriffen widersteht. In diesem Sinne wurde die ästhetische Erfahrung im 20. Jahrhundert immer wieder als Entautomatisierung und Erschütterung der subjektiven Verstehensleistungen, als Störung des habitualisierten Wiedererkennens und Unterscheidens konzipiert.⁵⁵ Wir haben diesen Widerstand auf die

54 In diesem Sinne spricht Wittgenstein vom Regelfolgen als einer Praxis: Es ist ein habitualisiertes Tun. Vgl. Wittgenstein 2003 (wie Anm. 45), § 202.

55 Vgl. Wiktor Schklowski, Kunst als Verfahren, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie*

werkinterne Spannung von Material und Form bezogen. Nun können wir diese Spannung auf die Denkleistung selbst rückbeziehen. Denn das künstlerische Material und seine Tendenzen sind aufs Engste mit dem Problem der Schemata der Einbildungskraft verknüpft. Vereinfacht kann das Material, mit dem Künstlerinnen arbeiten, als der Bereich etablierter Techniken und Formkonventionen der jeweiligen Kunstform aufgefasst werden. In der Musik kann dabei an Tonsysteme, Satzformen, rhythmische, harmonische und melodische Gestalten, Muster und Gesten, die mit ihnen verbundenen Topoi, semantischen Assoziationen und musikalischen Funktionen, aber auch Konstruktionsprinzipien wie der thematischen Arbeit oder künstlerische Strategien wie das Stilzitat gedacht werden. Das künstlerische Material als dasjenige, woran eine künstlerische Arbeit ansetzt, ist also kein Rohstoff, sondern ein Bereich von durch etablierte Schemata der Wahrnehmung geprägten Erscheinungen. Das Material liegt nicht subjektunabhängig vor, sondern ist durch die geschichtlich geprägten Auffassungsmuster der Subjekte vermittelt. Im Falle der Musik ist das Material der künstlerischen Arbeit in erster Linie etwas Hörbares. Aber dieses Hörbare ist nicht mit der Totalität dessen zu verwechseln, was im hörbaren Frequenzbereich an Schallereignissen vorkommen kann. Denn in der künstlerischen Arbeit ist das Hörbare immer schon als ein interpretierter Klang im Spiel. Die Bedeutung des musiktheoretischen Diskurses wird daraus ersichtlich: In ihm werden die Formkonventionen der musikalischen Arbeit auf den Begriff gebracht. Musiktheoretische Begriffe wie *tonale Kadenz*, *Trugschluss*, *Vorder- und Nachsatz*, *Auflösungsfeld* oder *Impulsklang* sind der Versuch, spezifische Schemata der imaginativen Vereinheitlichung explizit zu machen, die im musikalischen Hören als habitualisierte Formkonventionen und etablierte Techniken implizit wirksam sind. Da solche Formkonventionen und Techniken offensichtlich einem historischen Wandel unterliegen, lässt sich das musikalische Material eines Werks ganz einfach als die zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Werks etablierten Formkonventionen und Techniken verstehen, auf welche diese künstlerische Arbeit zurückgreift.

der Prosa, München 1994, 3–35; Adorno 2012 (wie Anm. 53); Menke 2012 (wie Anm. 11); Gunnar Hindrichs, Scheitern als Rettung Ästhetische Erfahrung nach Adorno, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74, 2000, 146–175. Im französischen Sprachraum verteidigen diese These, wenngleich mit unterschiedlichen Stoßrichtungen, Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris 2004; Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris 2015.

Die Tendenzen des Materials

Wenn diese allgemeinen Formen der Musik einer Zeit das Material der künstlerischen Arbeit sind, dann erscheint die Form eines Werks als die Verbesonderung solcher allgemeinen Formmöglichkeiten des Materials: Die musikalische Form ist die singuläre Ausgestaltung eines durch habitualisierte Auffassungsschemata vorgeprägten Bereich des Hörbaren. Aber die Form eines Werks, hatten wir gesagt, ist die Antwort auf die Frage, was das Werk ist. Die Form des Werks ist dessen spezifische Bestimmtheit. Diese Bestimmtheit muss aber gedacht werden können, wenn sie überhaupt bestimmt sein soll: Es gibt keine undenkbbare Bestimmtheit. Wenn wir folglich die Form eines Werks begreifen, dann bestimmen wir sie. Dieses bestimmende Denken geht aber so vor, dass es die singulären Erscheinungskomplexe mithilfe imaginativer Schemata unter allgemeine Begriffe subsumiert. In der denkenden Bestimmung der Form greifen wir auf die allgemeinen Bestimmungsmöglichkeiten zurück, die wir jetzt als das Moment des Materials gedeutet haben. Genau das geschieht, wenn wir eine präzise Beschreibung der Form eines Kunstwerks geben. Den Reflexionsaspekt des Materials haben wir aber nur eingeführt, weil das Gelingen des Kunstwerks in einer solchen Beschreibung seiner Form nicht artikuliert werden kann. Das Material galt als dasjenige, das sich in der bestimmten Form als Widerstand bemerkbar macht: Es stand für das besondere Einzelne, das sich in der Formbestimmung mittels allgemeiner Begriffe nicht erschöpft, sondern gegen diese Formbestimmung andrängt. So stellt sich das Verhältnis von Material und Form als eine dialektische Lage dar: Das Material ist das Allgemeine, das durch die künstlerische Arbeit zur einzigartigen Form des jeweiligen Werks verbesondert wird, aber es ist zugleich das Besondere, das der allgemeinen Formbestimmtheit dieses Werks widersteht. Der individuelle Formzusammenhang eines Werks ist einerseits die singuläre Bestimmung allgemeiner Bestimmungsmöglichkeiten, andererseits ist sie als das, was sich vom Kunstwerk mit Bestimmtheit sagen lässt, gerade das Allgemeine, in dem sich die Besonderheit des in ihm zusammengeführten Materials als Spannung geltend macht. Diese eigentümliche Verwechslung der Rollen von Material und Form, von Allgemeinem und Besonderem, muss uns nicht irre machen, denn sie hat ihren guten Grund in der reflexiven Operation, welche die künstlerische Arbeit vollzieht. Denn wir hatten ja gesehen, dass die Form des Werks genau dann gelingt, wenn sie die Tendenz des Materials verwirklicht. Diese Tendenz besteht aber genau darin, dass das Material nicht bleibt, was es schon ist, sondern sich verändert, zu etwas Neuem wird. In der Form vollzieht sich somit die Selbsterneuerung des Materials. Aber zugleich ist eine singuläre Form immer nur eine partielle Verwirklichung materialer Tendenzen, die andere Tendenzen des Materials auch unterdrückt. Die Tendenzen sind in beiden Fällen das Besondere, das im Werk zur Geltung kommt. Je nachdem, von welcher Seite

man diese Sachlage betrachtet, erscheint daher die Form als Verbesonderung des Allgemeinen, in der eine Materialtendenz verwirklicht wird; oder eben es erscheint die Form als ein Allgemeines, gegen das sich die besonderen, unverwirklichten Materialtendenzen als Widerstand geltend machen.

Genau diese dialektische Bewegung bildet den Kern des ästhetischen Urteils: In ihm findet ein Schematisieren statt, in welchem die Schemata der Einbildungskraft selbst in Bewegung geraten. Die Schemata der Einbildungskraft erfüllen eine Vermittlungsfunktion zwischen dem Sinnlich-Einzelnen und dem Begrifflich-Allgemeinen: Sie erkennen im Einzelnen das Allgemeine wieder und verbesondern so das Allgemeine zum Einzelfall. Damit erscheinen sie vom Einzelnen aus betrachtet als allgemein, vom Allgemeinen aus betrachtet aber als Besonderes. So entspricht das Schema einem allgemeinen Muster, welches die sinnlichen Anschauungen vorstrukturiert, zugleich verhält es sich gegen die Begriffe als ein Besonderes, das nicht in der begrifflichen Allgemeinheit aufgeht. In der Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk erweisen sich diese Muster als unzureichend, sodass diese umgebildet und in neue Schemata der Vereinheitlichung des Sinnlich-Mannigfaltigen verwandelt werden. Zugleich werden aber die eingeübten Schemata nicht einfach verworfen, denn das Kunstwerk ist ja nicht einfach ein ungewöhnlicher Gegenstand, für den es noch keinen Begriff gibt. Wäre das so, so würde sich der Prozess beruhigen, sobald das richtige, neue Schema entwickelt ist, sobald die Reflexion ein neues Allgemeines aufgefunden hat. In Wahrheit stehen die durchlaufenen Schematisierungen des Gegenstands und mit ihnen die unterschiedlichen begrifflichen Deutungen zueinander in einer Spannung – sie verschwinden nicht, sie lösen sich nicht ab, sondern bleiben in der Veränderung zueinander präsent. Beim Kunstwerk handelt es sich, so verstanden, um einen Erscheinungskomplex, der genau dadurch angemessen durchdacht wird, dass die Schemata seiner Auffassung in eine Bewegungsfolge versetzt werden: Und erst diese gesamte Selbstverwandlung des Schematisierens wäre das angemessene Schema dieses Gegenstandes. Deshalb kommen die eingeübten Schemata, die in der Auseinandersetzung mit dem Werk verändert werden, durch diese Veränderung auch zu sich selbst: Die Verformung eingewohnter Vereinheitlichungsmuster wird nicht als bloßes Scheitern, sondern auch als eine Verwirklichung derselben erfahren. Die Vereinheitlichungen lösen sich aus ihrer Bindung an eine Begriffsregel, um ihre Funktion dadurch zu erfüllen, dass sie einen Umbildungsprozess vollziehen. Dieser Umbildungsprozess folgt dann aber nicht mehr den durch Sozialisierung eingeübten Mustern, sondern der eigentümlichen Verfassung des Werks. Die ästhetische Einbildungskraft ist daher nicht dadurch frei, dass sie sich von ihrem Gegenstand löst, sondern sie ist, umgekehrt, gerade darin frei, dass sie sich selbst umprägt, um der Verfasstheit ihres Gegenstandes gerecht zu werden.

Damit wird aber auch ersichtlich, dass unsere anfängliche Bestimmung des künstlerischen Materials als die etablierten Techniken und

Formkonventionen einer Zeit, auf die eine künstlerische Arbeit zugeht, nicht angemessen war. Denn diese Techniken und Formmodelle gehen in die künstlerische Arbeit als Träger von gewissen Ansprüchen ein: Es handelt sich ja um Techniken und Formmodelle *der Kunst*, also um Strategien und Muster, die auf das ästhetische Urteil bezogen sind. Sobald diese Techniken und Formmodelle zu bloßen Konventionen verhärtet sind, sobald sie also zu Momenten eines automatisierten Verstehens werden, widersprechen sie ihrem eigenen Anspruch. Denn dieser Anspruch besteht darin, Gebilde zu ermöglichen, welche die Bestimmungsvollzüge in die ästhetische Unruhe versetzen. Aus diesem internen Widerspruch der etablierten Techniken und Formmodelle ergibt sich die Tendenz des Materials, sich selbst zu verändern und zu erneuern. Das künstlerische Material, das in der Form eines Werks verarbeitet wird, umfasst also genau genommen nicht die Techniken und Modelle als solche, sondern die internen Widersprüche, welche diese Techniken und Modelle über sich hinausdrängen lassen. In diesem Sinne führt die Orientierung am Material der Werke zu einer Betrachtung der Kunstgeschichte als einer Entwicklung von Problemsequenzen, die sich in parallelen, manchmal konvergierenden und manchmal divergierenden, manchmal vielfädigen und manchmal lange unterbrochenen Strängen fortsetzen.⁵⁶ Die Formen der Kunstwerke erscheinen dann jeweils als partielle Lösungen auf solche Materialprobleme, wobei die ästhetischen »Lösungen« in vielen Fällen nicht so sehr auf das Verschwinden als auf das Evident-Machen des Problems zielen. Denn diese Probleme haben ja nicht die Form technischer oder wissenschaftlicher Probleme, in denen ein Anwendungs- oder Erkenntnisziel angestrebt wird. Das Ziel der künstlerischen Arbeit ist das ästhetische Urteil, und die Probleme, mit denen sie umgeht, sind der Spannungsverlust der Gebilde etwa durch Klischeebildung, durch Aushöhlung, Abnutzung und Erstarrung der etablierten Formen. Wenn die Formen gelungener Werke also Antworten auf Probleme darstellen, welche im Material drängen, so sind sie nicht von der Art einer sich selbst affirmierenden Lösung. Die Formen gelungener Werke bringen ihr Material vielmehr dadurch zur Geltung, dass

56 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht et al. (Hg.), *Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 23), Stuttgart 1984; Carl Dahlhaus, Zur Problemgeschichte des Komponierens, in: *Gesammelte Schriften* Sechster Bd., Laaber 2008, 447–473; Sascha Wegner, Paradigma Finalproblem? Perspektiven einer »Problemgeschichte des Komponierens«, in: Florian Kraemer und Sascha Wegner (Hg.), *Schließen – Enden – Aufhören: Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte*, München 2020, 21–61. Für die Geschichte künstlerischer Formen überhaupt formuliert den Gedanken George Kubler, *The shape of time: remarks on the history of things*, New Haven [Conn.] 2008.

sie sich selbst zurücknehmen. Adorno hat dafür den Ausdruck der gewaltlosen Synthesis geprägt:

[...] ästhetische Form [ist] die objektive Organisation eines jeglichen innerhalb eines Kunstwerks Erscheinenden zum stimmig Beredten. Sie ist die gewaltlose Synthesis des Zerstreuten, die es doch bewahrt als das, was es ist, in seiner Divergenz und seinen Widersprüchen, und darum tatsächlich eine Entfaltung der Wahrheit. Gesetzte Einheit, suspendiert sie, als gesetzte, stets sich selber; ihr ist wesentlich, durch ihr Anderes sich zu unterbrechen, ihrer Stimmigkeit, nicht zu stimmen.⁵⁷

Die Synthesis bezeichnet die formbildende Arbeit, die das Kunstwerk zum Resultat hat. Gewaltsam ist diese Formung, wenn sie das Material, das sie bearbeitet, in eine Ordnung zwingt, welche die Potenziale und Tendenzen des Materials erstickt. Form und Geformtes sind sich dann äusserlich, gleichgültig, wirken austauschbar. Gewaltlos ist die Synthesis, also die Verbindungstätigkeit, wenn sie auch die gegenstrebigsten Potenziale des Verbundenen befreit, statt sie der Einheitlichkeit zu opfern. Nun besteht aber die Synthesis gerade in der Herstellung eines einheitlichen Zusammenhangs: Sie bringt Verschiedenes in eine Form, sie setzt somit eine Einheit. Wenn die Einheit solcher Form so gartet sein soll, dass in ihr die divergierenden Potenziale dessen, was in die Form eingeht, zur Geltung kommen, dann ist diese formale Setzung zugleich eine Zurücknahme ihrer selbst. Was so zu Geltung kommt, ist das Andere der Form, es sind die Tendenzen des Materials. Diese Tendenzen brechen nicht einfach durch, sondern kommen in einer Selbstkritik der Form zur Erscheinung. In diesem Sinn hebt die gesetzte Einheit, die Form, sich selbst auf, sie negiert ihre eigene Setzung, ihre eigene Positivität. Darin besteht der nicht-affirmative Charakter gelungener Kunstwerke: Sie triumphieren nicht, sondern vollziehen eine Bewegung der Selbstkritik.

Material statt Genie

Die materialistische Kritik der Gedanken, die in Kunstwerken artikuliert sind, hat mit der theoretischen Selbstkritik gemein, dass sie die Gedanken als Erzeugnisse eines Arbeitsprozesses versteht. Die künstlerische Arbeit transformiert ein Material, das sie nicht selbst erzeugt, sondern dass durch ihr vorhergehende gesellschaftliche Arbeit erarbeitet wurde. Als Erzeugnis solcher Vorarbeit trägt das Material Tendenzen, Potenziale und Probleme in sich, welche in der künstlerischen Arbeit partiell realisiert und gelöst werden. Diese Auffassung der künstlerischen Arbeit unterscheidet sich grundsätzlich von den bis heute vorherrschenden, subjektivistischen Theorien der Kunstproduktion. Solche Theorien

57 Adorno 2012 (wie Anm. 53), 215–216.

verstehen die Kunstproduktion typischerweise als Ausdruck des Künstlersubjekts. Die Kunstgegenstände oder Kunstgeschehnisse werden dann von den Erlebnissen, Intentionen, sozialen Stellungen oder Lebensformen jener Individuen her gedeutet, welche diese Gebilde und Ereignisse hervorbringen. Oftmals wird eine solche Auffassung mit dem Begriff des Genies verbunden: Die geniale Künstlerin wird als ein Subjekt vorgestellt, das im Besitz einer unerschöpflichen Fähigkeit zur Kreativität ist, sodass die Kunst als höchstpersönlicher Ausfluss dieser inneren Schöpfungskraft erscheint. Das Genie wird so als ein Subjekt verstanden, das zur Kunst ermächtigt ist und seine genialen Intentionen in seinen Äußerungen realisiert. Dieser Geniekult widerspricht aber dem älteren Geniegedanken, den man in Kants Kritik der Urteilkraft findet. Hier steht das Genie für das Vermögen zu ästhetischen Ideen.⁵⁸ Dieses Vermögen ist so geartet, dass man es eigentlich gar nicht als Vermögen begreifen kann: Denn es steht genau für jenen Aspekt der Kunstproduktion, den die Künstlerin nicht in der Hand hat. Wenn Kant sagt, dass im Genie die Natur der Kunst die Regeln gibt, dann heisst das, dass das hergestellte Werk einen Zusammenhang darstellt, der nicht in den – notwendigerweise begrifflichen – Intentionen der Künstlerin vorgedacht werden konnte. Das Genie bezeichnet damit eigentlich eine Depotenzierung des künstlerischen Subjekts: Es zeigt an, dass die Macht der Künstlerin über ihr Gebilde begrenzt ist, weil sie das Gelingen ihres Werks nicht kontrollieren kann. Das Genie bezeichnet ein unpersönliches, asubjektives Moment in der Kunstproduktion, über das die Künstlerin nicht verfügt. Dennoch ist bei Kant die Mystifizierung des Künstlergenies bereits angelegt: Indem er das Genie als ein unerklärliches Dazwischenfunken der Natur in die künstlerische Produktion präsentiert, liefert Kant die Vorlage dafür, das Genie als eine Naturgabe zu verklären, über die einige wenige verfügen und die anderen nicht. Das Gelingen der Kunstproduktion wird in einer solchen Scheinerklärung auf eine mysteriöse Fähigkeit des Künstlersubjekts zurückgeführt.

Der Materialbegriff tritt an die Stelle dieser Scheinerklärung durch den Geniebegriff.⁵⁹ Auch das Material bezeichnet nämlich jenes Moment der Kunstproduktion, welche die Gestaltungsmacht der Künstlerin bedingt und somit begrenzt. Das Produkt der künstlerischen Arbeit kann so als Resultat zweier Vektoren verstanden werden: Die Formintention der Künstlerin bildet den einen Vektor, der über einen anderen Vektor – die Eigentendenzen des bearbeiteten Materials – operiert. Das

58 Vgl. Kant 2006 (wie Anm. 12), § 46–50.

59 Diesen Punkt unterstreicht Richard Klein, *Der goldene Knochen. Schwierigkeiten mit Adornos Materialbegriff*, in: Wolfgang Fuhrmann und Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *Perspektiven der Musikphilosophie*, Berlin 2021, 334–355.

Moment der Unverfügbarkeit in der künstlerischen Arbeit, das im Geniebegriff zur natürlichen Gabe verklärt wird – also die unstrittige Tatsache, dass das, was beim Kunstschaffen herauskommt, nicht mit dem identisch ist, was die Produzentinnen beabsichtigt hatten – wird so als das Zusammenwirken von subjektiven Intentionen und objektiven Bedingungen verständlich. Diese objektiven Bedingungen sind keine Naturgaben, sondern gesellschaftliche Vorarbeiten, die in allem aufgespeichert oder eingelagert ist, was in künstlerische Produktionen eingehen kann. Die künstlerische Arbeit ist dann kein Ausfluss einer subjektiven Quelle von Kreativität, sie ist aber auch nicht der Ausdruck der sozialen Identität der Künstlerin, sondern sie besteht darin, an künstlerischer Vorarbeit anderer weiterzuarbeiten: Die unverwirklichten Potenziale erarbeiteter Techniken freizusetzen, aus gescheiterten oder geglückten Formversuchen die Konsequenzen ziehen, latente Widersprüche und uneingestandene Probleme herausarbeiten und neue Ansätze weiterzudenken.

Ein Beispiel

Ein mittlerweile klassisches Beispiel für eine solche Materialentwicklung sind die sogenannten erweiterten Spieltechniken, die in Kompositionen von Helmut Lachenmann oder Salvatore Sciarrino in der 1970er Jahren entwickelt wurden und bis heute geradezu eine Signatur zeitgenössischer Musik abgeben. Helmut Lachenmanns Solowerk für Cello *Pression* (1970) wird gerne herangezogen, um das Konzept der *musique concrète instrumentale* zu veranschaulichen. Lachenmann hat die Interpretation selbst geliefert: Die Erweiterung der Spieltechniken habe den Sinn eines Verfremdungseffekts.⁶⁰ Während die herkömmliche Spielweise darauf zielt, einen »schönen« Klang erfahrbar zu machen, der seine Hervorbringung durch die Musikerin vergessen lässt, rückten die ungewöhnlichen Spieltechniken von *Pression* ebendiese energetischen, physischen Anstrengungen der Klangproduzentinnen in den Vordergrund der Aufmerksamkeit. In der Diskrepanz zwischen den umständlichen Gesten der Interpretin und dem kargen Klangresultat werden die materialen Bedingungen des künstlerischen Scheins aufdringlich; die Mühen der Musikerin durchkreuzen die Erwartung des Wohlklangs.

Es liegt auf der Hand, wie dieses Werk an Widersprüche im musikalischen Material ansetzt: Es zieht die äußerste Konsequenz aus der Negation des traditionellen Materials der Tonalität, welche die serialistischen

⁶⁰ Vgl. Helmut Lachenmann, »Pression für einen Cellisten« und »Drei Werke und ein Rückblick«, in: Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, 381, 402.

Werke der 1950er Jahre vollzogen. In diesen wurde die Tonalität mit ihren expressiven Floskeln als die Hörerwartung der bürgerlichen Kunst liquidiert. Aber diese Aufhebung ging nicht weit genug: Noch im vereinzelt instrumentellen Wohlklang, den die serielle Konstruktion aus aller tonalen Verbindung herauslöst, wird die bürgerliche Ausdruckserwartung bedient: Sie findet in ihm als einem ins Ideale erhobenen Klang noch so etwas wie Geborgenheit.⁶¹ Dieses widersprüchliche Residuum zeigt sich deutlich etwa in der Behäbigkeit Luigi Nonos früher *Polifonica – monodia – ritmica* oder noch im Klangzauber von Pierre Boulez' *Éclat*. Lachenmann zieht in *Pression* die Konsequenz, indem er durch die Verfremdung der Spieltechniken des Cellos dem Publikum diesen Wohlklang verweigert. Lachenmanns eigene Deutung lässt das Werk jedoch schnell veralten. Denn sobald die einst neuen Spieltechniken zur Gewohnheit werden, selbst Konventionen der Avantgarde ausbilden, erlischt ihre verfremdende Wirkung. Dieses Abstumpfen der Lachenmannschen Geräuschaktionen wird heute gerne gegen die alternde Avantgarde ins Feld geführt.⁶² Das Konzept von Werken wie *Pression* habe seinen Witz verloren, weil der negierte Wohlklang das Hören nicht mehr erschüttert. Dem Einwand ist recht zu geben. Denn wenn die Klänge als Dokumente ihrer körperlichen Hervorbringung aufgefasst werden, dann werden sie nicht als musikalischer Zusammenhang gehört: Ihrer ersten Ungewöhnlichkeit entwachsen, verlieren sie daher jegliche Funktion.

Gegen Lachenmanns eigene Auslegung kann jedoch eine andere Interpretation geltend gemacht werden. Sie lässt das Werk nicht im Konzept der verfremdeten Spielweise aufgehen, sondern richtet sich auf den Zusammenhang des Erklingenden. So kommt nicht das Schockierende der ärmlichen Klänge, sondern das eigentümlich Disparate ihrer Konstellation in den Blick. Die Erschütterung der schematisierenden Einbildungskraft liegt dann nicht mehr nur in der enttäuschten Erwartung von Wohlklang. Vielmehr werden die Schemata automatischen Verstehens dadurch erschüttert, dass sich dieses sperrige Material entgegen aller Erwartung musikalisch verknüpft. Denn die Ungleichartigkeit der Spieltechniken führt in *Pression* dazu, dass die Klangergebnisse sich nicht in jenen kontinuierlichen Spielgestus einschreiben lassen, der für das herkömmliche Instrumentalspiel so charakteristisch

- 61 Vgl. Helmut Lachenmann, Bedingungen des Materials; Zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort Lachenmann zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort, in: *Musik als existentielle Erfahrung*, 35–53, 93–97.
- 62 Vgl. Johannes Kreidler, *Sätze über musikalische Konzeptkunst*, Hofheim 2018. Diese Frage steht auch im Zentrum der Debatte, die im folgenden Sammelband festgehalten wurde: Johannes Kreidler et al., *Musik, Ästhetik, Digitalisierung: eine Kontroverse*, Hofheim 2010.

ist. Die Klänge werden vielmehr gegeneinander gehalten, sie vereinzelnd. Dadurch scheint die Einheit des Instruments zu zerbrechen: Der Klangkörper wird fragmentiert. Dies lässt sich an zwei Aktionen verdeutlichen. Die erste vollführt eine Art Ricochet, abwechselnd mit Bogenstange und Bogenhaaren, im Raum zwischen dem Cellokörper und den Saiten. Eine lockere Textur leicht springender Klänge entsteht, die an die Punkt-Gruppierungen früher elektronischer Studien erinnern. Sie erweckt den Schein elastischer Körper, die auf einer Oberfläche aufprallen.

Kurz darauf erklingt eine andere Textur. Auch sie arbeitet mit unregelmäßig zersprengten Einzeltönen, aber die Weise ihrer Hervorbringung folgt einer gänzlich anderen Logik. Während mit den Bogenhaaren am Steg über die Saite gestrichen wird, drückt die Cellistin mit dem Daumen die Saite von unten ab, sodass ein gehaltener Klang mit hohem Geräuschanteil entsteht. Sobald der Daumen jedoch von der Saite gelöst wird, brechen gepresste, flageoletartige Klänge hervor, bis sie wieder durch den Daumen abgedrückt werden. Durch diese scharfe Begrenzung besitzt der Klang den Charakter eines elektronisch erzeugten Signaltons. Diese Produktion folgt nicht der Logik des Anschlagens und Ausklingens, sondern der momentanen Enthemmung eines ständig anwesenden, aber unterdrückten Klangpotenzials.

Die beiden Klangtypen sind im Gestus ihrer Hervorbringung so verschiedenen, dass sie im Werk als heterogene Räume gegeneinander abstecken. Dennoch fällt das Werk nicht auseinander. An die Stelle des gestischen Kontinuums des Instrumentalspiels tritt eine Form der Verknüpfung, die mit Ligeti als »Scheinkausalität« bezeichnet werden könnte: Eine Wechselwirkung von Zuständen und Ereignissen musikalischer Scheinkörper.⁶³ Anders als bei Ligeti erscheint diese kausale Verformung jedoch nicht als stetige Transformation einer Klangmasse, sondern als ein Druck- und Stoßgeschehen zwischen musikalischen Einzelkörpern. Diese Körper haben mit den realen Körpern der Klangproduktion nichts zu tun. Die einander äußerlichen Texturen scheinen vielmehr in einen imaginären Mechanismus eingespannt, der eine Aktion aus der anderen hervorspringen lässt: Ein Pizzicato löst ein tiefes Ächzen aus, das hinabgleitet, bis es irgendwo aufschlägt, um eine Art Sprungfeder auszulösen, die sich allmählich auspendelt. Kinetischen Potenziale werden angestaut und freigesetzt, Fall-,

Pendel-, Kreis- und Gleitbewegungen setzen sich fort, verursachen einander durch Impuls, Anziehung und Abstoßung. Den Kettenreaktionen des *Laufs der Dinge* von Fischli & Weiss verwandt, besitzen solche

63 György Ligeti, Zustände, Ereignisse, Wandlungen. Bemerkungen zu Apparitions [1960], in: Monika Lichtenfeld (Hg.), *Gesammelte Schriften* Zweiter Bd., Mainz 2007, 173.

EINLEITUNG: ÄSTHETISCHER MATERIALISMUS

om Steg flaut. → allmählich normaler voller Ton

(ca. 10 Sek.)
Bogenweicheit ad lib.
(o Schwebungen W)

dal niente, om Steg

ff

p

a) allmählich gebauchert wie zuvor. Linien. Daumen bitte zurücknehmen.

b) durch allmähliches geringes Verlagern des Griffes auf III

ppp

Daumen wieder heraus

quasi Pfeil

Bogen stop

poco più vivo

auf I gliss.

also scharfer Ruck, das der Bogen springt.
Lücke mit Fingerkuppen deutlich glätten,
Saiten locker berühren!

Finger nicht zwischendurch von den Saiten nehmen.

legno soft 2/III

zum Steg

Abbildung 1 (Quelle: Helmut Lachenmann, *Pression*, Wiesbaden 1969, 8)

mechanischen Übergänge nicht den Charakter des Zwangsläufigen, sondern des Prekären, es sind Kunststücke, die glücken.

Hier liegt aber zugleich der latente Widerspruch dieser Scheinkausalität: Trotz ihrer Anschlüsse im Einzelnen hat die so verbundene Vielheit heterogener Klangtypen etwas Zufälliges – die disparaten Klanggestalten scheinen aus dem Hut gezaubert. Was sich als eine notwendige Verketzung zu verstehen gibt, zeigt sich zugleich als willkürliche Ansammlung. Diese Probleme der frühen Werke Lachenmann haben die Abnutzung ihrer Verfremdungswirkung überlebt. An ihnen setzen die jüngeren kompositorischen Arbeiten etwa von Pierluigi Billone, Mark Andre oder Rebecca Saunders an. Die Erweiterung der Spieltechniken zielt nun darauf, musikalische Form nicht mehr aus Tonhöhen- und Dauernstrukturen zu konstruieren, sondern aus eigens definierten Klangfarben und Artikulationsformen zu gewinnen. Die ungewöhnlichen Klänge erklingen nicht um ihrer bloßen Unvertrautheit willen, sondern um einen eigenständigen Zusammenhang auszubilden.⁶⁴ Auf die Zufälligkeit der Klanggestalten bei Lachenmann antwortet etwa Rebecca Saunders mit einer Reduktion derselben. Sie greift auf den Vergleich mit der Farbpalette des Malers zurück, den bereits Adorno verwendet, um die Vorordnung des Tonhöhenmaterials in der Zwölfkloppentechnik zu rechtfertigen.⁶⁵ Für jedes Werk erarbeitet Saunders eine *timbral palette*, welche die Grundlage des Werks bildet. Entscheidend ist dabei also nicht die Erweiterung, sondern die Auswahl, die Beschränkung der Klangmöglichkeiten. Saunders schwebt dabei die Idee vor, jedes Instrument besäße ein Wesen, eine Seele, die in der Reduktion auf gewisse Spielweisen zum Ausdruck kommt. Dieses Wesen des Instruments ist nicht zeitlos: Es ist geprägt vom Repertoire, von Spielkonventionen, von technischen Erneuerungen. Das Wesentliche des Instruments stellt aber auch keine bloße Zusammenfassung, keinen Durchschnittswert dar, sondern wird, so Saunders Gedanke, an den Rändern des Spielbaren, in den Extremen hörbar. Besonders deutlich wird dies naturgemäß in den Solowerken. Das Charakteristische

64 Zur Analyse solcher Formbildungen bei Rebecca Saunders, Mark Andre, Pierluigi Billone und Mark Barden, vgl. Omri Abram, Timbre-based composition, multiple perspectives and ambiguity in Rebecca Saunders' compositional style, in: *Tempo* 75/297, 2021, 20–34; Kai Johannes Polzhofer, Die Vermittlung von Expressivität und Introversion, in: *Musik & Ästhetik* 18/69, 2014, 34–51; Tobias Eduard Schick, Klang als Form : Klang als Form, in: *Musik & Ästhetik* 22/88, 2018, 10–28; Stefan Beyer, Mark Bardens a tearing of vision (2012), in: *Musik & Ästhetik* 18/71, 2014, 32–45. Ire (2012

65 Vgl. Rebecca Saunders, <https://www.james-saunders.com/interview-with-rebecca-saunders/> (letzter Zugriff am 14.2.2021); Theodor W. Adorno, Warum Zwölfkloppentechnik, in: *Musikalische Schriften* (Gesammelte Schriften, 18), Frankfurt am Main 2003, 114–117.

EINLEITUNG: ÄSTHETISCHER MATERIALISMUS

zwischen Steg und Seitenhalter
dicht am Steghalter
f ass.

am Frisch
dicht am Steghalter

ganze Haardänge
ff tenuto
meno f

meno distinta
mit Fingerklappen (wie anfangs)

Klemmstellen zum Frisch hin verlagern
Klemmstellen zur Spitze verlagern

Bogen (in der rechten Faust) zugleich steil quetschen und nach rechts ziehen
Linse greift „sa“

am Frisch beginnend mit viel Bogendruck
ff legato
pizz
meno f
pizz

hinterm Steg
immer dicht am Seitenhalter auf Umspannung
Bogen od lib. etwas herauf- bzw. herunter verlagern,
Bogen in Faust.

mindestens 60 Sek.
maio rit.
ff
lungo possibile
intensiver Druck
arco unter den Saiten auf Stegwand
legno-Übergang auf Stegplatte
Bewegung verlangsamen
Schlag (plötzlich) auf Griffbrett und schreit losere Röhren der Saiten an der Aufschlagstelle
Schlag auf Corpus

Bogenwechsel ad lib.
Cover od lib. (ca. 60 Sek.)

Bogenwechsel ad lib.
maio espr.
Corpuswand vor Steg
Bogen unter den Saiten vor Stegwand
Pizz.
Bogenstücke von unten gegen die Saiten pressen lassen. Saitenveränderungen durch Verlagerung der springenden Spitze zum Steghalter hin zum Steg weg (tiefer) sein
*) Linse berührt nicht die Saiten (weiser Nag.) um sie am Klingen zu hindern.

Abbildung 2 (Quelle: Helmut Lachenmann, Pression, Wiesbaden 1969, 4)

des Kontrabasses etwa wird im Werk *Fury* auf drei Texturen kondensiert: Das Zerfallen der tiefen Klänge in an- und abschwellendes Pulsieren (Schwebungen, Vibrato), die volle Resonanz der geschlagenen Klänge (*collegno battuto* oder *pizzicato*) und das Ausbrechen des Klangs ins Geräuschhafte bei beschleunigtem Strich, das an elektronische Verzerrungseffekte erinnert. Die Texturen besitzen formbildendes Potenzial: Die tiefen Schwebeklänge enthalten in sich den Widerspruch sowohl als rhythmisches Pulsieren als auch als harmonisches Fundament aufgefasst zu werden. Dieser Widerspruch bildet die Grundlage der Komposition, aus der das Geschehen hervorgetrieben wird und in die es zum Schluss wieder zurückkehrt. Das Pulsieren wird in den perkussiven Bogenschlägen wieder aufgenommen, während die harmonische Substanz sich in den Spektren der verzerrten Texturen fortsetzt. Zugleich changieren auch diese Klänge zwischen Impuls und Halteton – so sind im Nachhall der Schläge geräuschfreie Tönhöhen zu vernehmen, während die Instabilität der verzerrten Texturen eine rhythmische Energie freisetzt. Die Form entsteht so aus der Ambivalenz dieser elementaren Texturen, die wechselnd als Gegensätze wie als Fortsetzungen erscheinen, einander unterbrechen oder auseinander hervorzugehen scheinen. Auch in Saunders Solowerk für Cello *Solitude* (2013) tritt ein im Vergleich zu Lachenmanns *Pression* veränderter Umgang mit den erweiterten Spieltechniken hervor. Das Werk basiert auf einer Reduktion auf wenige Spielgesten: Die explosionsartige Beschleunigung des Strichs aus tonloser Statik zu einem fauchenden Tremolo, glissandierende Trillerbewegungen auf einer Saite und das Knallen des *Pizzicato* mit der linken Hand. Sie bilden die Extreme des Instruments. Ausgehend von dieser Palette komponiert Saunders eine Art Bogenform, die ihren Ausgang von einem tiefen Grollen nimmt, aus dem alle anderen Klanggestalten hervortreten scheinen und in das der Verlauf zum Schluss wieder zurückkehrt. Der auskomponierte Klang ist hier keine Zusammenstellung des Disparaten, sondern entwickelt die Gesamtphysiognomie eines Instruments, indem sie den widersprüchlichen Bewegungsrichtungen eines Einzelklangs folgt. Der objekthaften Äußerlichkeit der heterogenen Texturen bei Lachenmann steht hier eine Dynamisierung und Verflüssigung der Texturen, eine Durchdringung der Timbres, kurz: das Prinzip der kleinsten Übergänge entgegen. So erhält die alte Idee eines Trieblebens der Klänge⁶⁶ bei Saunders einen neuen Sinn: Nicht mehr die harmonische Funktion von

66 Vgl. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1966, 42. Zur Deutung dieses Begriffs, vgl. Ludwig Holtmeier, *Analyzing Adorno – Adorno analyzing*, in: Wolfram Ette (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, Freiburg/München 2004, 184–198; Ludwig Holtmeier, *Vom Triebleben der Stufen. Gedanken zum Tonalitätsbegriff Arnold Schönbergs*, in: Felix Diergarten et al. (Hg.), *Musik und ihre Theorien*, Dresden 2010, 84–107.

Bassbewegung und Leittonspannung, sondern die innere Spannung einer Textur treibt die Form des Werks aus sich hervor.

4. Probleme des Materialbegriffs

Das Ende des Materialfortschritts

Seit einigen Jahrzehnten wird im Diskurs der Kunstmusik die These vom Ende des Materialfortschritts diskutiert.⁶⁷ Sie besagt, dass die musikalische Arbeit nicht mehr als eine Arbeit am musikalischen Material verstanden werden kann, weil das musikalische Material keine unausgeschöpften Potenziale mehr enthalte: Die Materialentwicklung ist an ihr Ende geraten. Vor dem bisher entwickelten Gedanken klingt eine solche These schief. Denn jedes Kunstwerk verwirklicht ja immer nur Aspekte des Materials und erneuert es auf diese Weise zugleich. Ein Ende dieser Entwicklung ist nur als das Ende der Kunstmusik als solcher vorstellbar: Wenn es nämlich unmöglich geworden wäre, neue Werke zu komponieren. Etwas von dieser Idee schwingt tatsächlich in der Rede vom Ende des Materialfortschritts mit: Sie besagt, dass neue musikalische Formen nicht mehr möglich sind. Die These basiert auf einer verbreiteten Verkürzung der Idee eines Materialfortschritts: Sie begreift diesen Fortschritt als die Erweiterung des Reservoirs von Klangtypen, welche in die kompositorische Arbeit eingehen können. Die moderne Entwicklung der Musik wird dann als stetige Erweiterung verstanden: Von den unaufgelösten Dissonanzen in der Atonalität, über die Lärmmaschinen Luigi Russolos, die rein perkussiven Klänge bei Edgar Varèse, die Alltagsgeräusche der *musique concrète* bis zu den instrumental produzierten Geräuschklingen der 1970er Jahre und der programmatischen Inklusion aller möglichen Klänge bei John Cage. Diese letzte Erweiterung ist tatsächlich nicht zu überbieten, und so kann die kompositorische Arbeit nicht mehr als Erweiterung des Klangrepertoires betrieben werden. Die künstlerische Arbeit müsse sich deshalb, so das Argument, vom Anspruch der Komposition neuer musikalischer Formen verabschieden: Sie muss sich nun auf diskursive Rahmungen, kommunikative Gehalte, intermediale Relationen und performative Darbietungsformen der Musik richten. Hier alleine könne eine Erneuerung stattfinden, indem der musikalische Bestand neu präsentiert und mit anderen Diskursen verknüpft wird.

67 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Musical material today* (New music and aesthetics in the 21st century, v. 8), Hofheim 2012; Kreidler et al. 2010 (wie Anm. 62).

Der Fortschritt des Materials wird aber durch eine solche stetige Erweiterungsgeschichte verzeichnet. Denn die Erneuerung des musikalischen Materials besteht nicht in einer Aufhebung von Verboten. Sie ist vielmehr auf das ästhetische Urteil bezogen: Nur vom Gelingen eines Werks her kann entschieden werden, welche Klänge als musikalisches Material taugen. Die programmatische Totalerweiterung des musikalischen Materials, wie sie Cage mit seinem Gespür fürs künstlerische Paradox verkündete, ist für diese Frage nicht maßgeblich: Nur überzeugende Werke, welche alle möglichen Klänge verarbeiten, würde die Ansage bestätigen – und solche Werke wurden bei Cage, nebenbei gesagt, immer seltener, je lauter er die Musikalität aller Klänge proklamierte.

Der Fortschritt des Materials vollzieht sich sowohl als Erweiterung als auch als Verengung der Möglichkeiten.⁶⁸ Die Verengung darf nicht mit einer Tabuisierung gewisser Klangtypen verwechselt werden, wie dies so oft mit Bezug auf die Mittel der tonalen Musik behauptet wurde. Wenn eine tonale Kadenz heute nicht als musikalisches Material etwa zur Schlussbildung taugt, dann liegt das nicht daran, dass diese Form durch irgendjemanden verboten würde. Es liegt vielmehr daran, dass eine solche Kadenz jene Funktion, die sie etwa noch in der Musik Bruckners erfüllt, heute objektiv nicht mehr einnehmen kann: Eine tonale Kadenz würde als Zitat eines historischen Stils gehört. Als solches Zitat erfüllte die Kadenz aber nicht mehr die Funktion einer abschließenden Bestätigung der Grundtonart. Genauso wenig erfüllt ein *sul ponticello* gestrichener Klang heute mehr die Funktion einer Verweigerung des Wohlklangs: Ein Werk, das heute noch mit dieser Funktion rechnet, kippt ins Alberne.

Aus dieser Tatsache der Abnutzung vergangener Klangfunktionen zu schliessen, dass überhaupt keine formalen Neuerungen der Musik mehr möglich sind, ist aber voreilig. Die Veränderung des Materials der Kunst bedeutet nicht die Erschließung neuer Klangbereiche, sondern ist durch die Transformation der subjektiven Auffassungsweisen vermittelt: Was sich verändert, ist die Weise, in der wir Hörbares zu sinnvollen Einheiten organisieren. Es ist daher nicht auszuschließen, dass künftige Werke auch die bestehenden Klangkonstellationen vergangener Werke zu gänzlich neuer Erscheinung bringen werden. Die Revolutionen des musikalischen Materials vollzogen sich nicht durch die abstrakte Eingemeindung von neuen Klangtypen, sondern durch die Konstruktion überzeugender musikalischer Zusammenhänge, welche die eingeübten Schemata musikalischer Vereinheitlichung durchkreuzten. So gesehen spricht einiges dafür, dass die These vom Ende des Materialfortschritts früher oder später das Schicksal ihres heimlichen Vorbilds erleiden wird: Sie ist der kurzlebigen These vom Ende der Geschichte im liberal-demokratischen Kapitalismus nachgebildet.

68 Vgl. Hindrichs 2014 (wie Anm. 51), 36–72.

Die These vom Ende des Materialfortschritts wird gegenwärtig flankiert von einer ihr verwandten Idee, welche den Begriff des musikalischen Materials paradox über den musikalischen Klang hinaus erweitert.⁶⁹ Auch sie besagt, dass die Erneuerung musikalischer Formen an ein Ende gekommen ist. Aber sie zieht daraus den Schluss, dass der Begriff der Musik selbst über den Bereich des Hörbaren hinaus erweitert werden müsse: So würden Bilder, Räume, Körperbewegungen, Texte, aber auch die Institutionen und Produktionsbedingungen der Musik selbst zum Material kompositorischer Arbeit. Die Idee steht in einem ambivalenten Verhältnis zur allgemeinen These der postmedialen Bedingung der Gegenwartskunst. Ihr zufolge kann die künstlerische Arbeit der Gegenwart nicht mehr als Bearbeitung spezifischer Medien wie Musik, Skulptur, Malerei oder Literatur verstanden werden. Der Kunstbegriff der Gegenwart, so die Überlegung, hebt seine innere Differenzierung auf und wird generisch.⁷⁰ Folgt man dieser These, so müsste man den Begriff der Musik als solchen verabschieden: Aufgrund ihrer postmedialen Verfasstheit kann keine gegenwärtige Kunst mehr als Musik verstanden werden. Dieser Auffassung nähert sich die Erweiterung des Musikbegriffs auf eine paradoxe Weise an, indem sie die medienübergreifende Arbeit der Künstlerinnen als Musikalisierung des Nichtmusikalischen deutet. Diese Deutung stützt sich auf die Idee, dass Komponistinnen aufgrund ihrer kompositorischen Ausbildung auf eine andere, nämlich irgendwie kompositorische Weise mit anderen Medien umgehen würden. Worin dieser besondere musikalische Umgang mit nicht-musikalischen Materialien aber besteht, ist schwierig zu erkennen.

Dieselbe Bewegung in entgegen gesetzter Richtung vollzieht sich in den Diskursen der sogenannten Klangkunst oder Sound Art. Sie kann als eine post-mediale Installations- und Konzeptkunst verstanden werden, die sich paradoxerweise gerade dadurch auszeichnet, dass sie den Klang als zentrales künstlerisches Material bearbeitet. Das ist paradox, weil die post-mediale Kunst ja gerade die Auflösung jener inneren Differenzierung des Kunstbegriffs entlang spezifischer Materialien proklamiert. Die Klangkunst wird in der Regel als eine künstlerische Arbeit an Klängen gedeutet, die sich aus der Materialentwicklung der bildenden Künste versteht und aus diesen Tendenzen heraus motiviert sein will. Die

- 69 Vgl. Marko Ciciliani, *Music in the Expanded Field*, in: Michael Rebhahn und Thomas Schäfer (Hg.), *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, 2017, 23–35; Johannes Kreidler, *Der aufgelöste Musikbegriff*, in: *Sätze über musikalische Konzeptkunst*, Hofheim 2018, 70–84; Seth Kim-Cohen, *In the blink of an ear: towards a non-cochlear sonic art*, New York 2009.
- 70 Vgl. Georg W. Bertram et al. (Hg.), *Die Kunst und die Künste: ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, Berlin 2021; Kirsten Maar et al. (Hg.), *Generische Formen: dynamische Konstellationen zwischen den Künsten*, Paderborn 2017; Osborne 2013 (wie Anm. 8).

künstlerische Form, die dieser Auslegung entspricht, ist die Klanginstallation. In ihr wird der Klang als ein Moment der Gestaltung von räumlichen Konfigurationen bearbeitet: Er ist ein Faktor der erweiterten Skulptur.⁷¹ Folgt man dieser Auffassung, so wird in dieser künstlerischen Form der Klang nicht als musikalisches Material verarbeitet. Entsprechend werden sie auch nicht als musikalische Formen hörend nachvollzogen, sondern laden zu einer Begehung ein, die von einer atmosphärischen oder geteilten Aufmerksamkeit geprägt ist.⁷² Gegen diese vorherrschende Deutung ließen sich manche Arbeiten der Klangkunst aber auch als Arbeit am musikalischen Material verstehen. Die Präsentationsform der Klanginstallation erscheint dann etwa als Konsequenz der unterschiedlichen Verräumlichungstendenzen des musikalischen Materials in den Prozessformen des Minimalismus sowie den Momentformen der seriellen und aleatorischen Komposition der 1960er Jahren. Die Abwendung von der Darbietungsform des Konzerts entspräche der Tendenz eines musikalischen Materials, das nicht mehr als Sukzession auseinander folgender Klangereignisse, sondern als eine richtungslose Konstellation von selbständigen Gestalten oder als eine stetige Umwandlung ohne Ziel gehört werden will. Nimmt man die materialen Formen der Klangkunst mitsamt ihrer Darbietungsform ernst, so drängt sich eine solche Einordnung auf: Insofern diese Werke von der Bearbeitung des Klangs her verstanden werden können, bilden sie eine Form der Gegenwartsmusik.

Der erweiterte Musikbegriff wie der Begriff der Klangkunst tendieren hingegen dazu, die Kunst auf das Künstlersubjekt zu reduzieren: Zu Musik wird, was immer Komponistinnen bearbeiten, zu Klangkunst, was immer bildende Künstlerinnen mit Klang anstellen. Die Künstlersubjekte erlangen ihre so bestimmte Identität durch die Institutionen, in die sie eingebunden sind: Zur Komponistin wird man durch das Studium an einer Musikhochschule, zur bildenden Künstlerin durch die Assoziierung mit entsprechenden Ausstellungs- und Bildungseinrichtungen. Diese Bindung der Kunst an die Künstlersubjekte und ihre Institutionen verliert die materialen Formen der Werke aus dem Blick. Die Erweiterung des Musikbegriffs bildet so eine gegenwärtige Nachfolgegestalt des Geniekults: In ihr wird die Kunstproduktion als individuelle Äußerung eines Künstlersubjekts statt als eine Arbeit am künstlerischen Material verstanden.

Sachlich können weder die These eines Endes des Materialfortschritts noch die Idee des erweiterten Musikbegriffs oder der Gegensatz von Klangkunst und Musik überzeugen. Dennoch treffen sie alle einen Punkt.

71 Vgl. Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, in: *October* 8, 1979, 31–44.

72 Vgl. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, 223–28.

Die These vom Ende des Materialfortschritts bringt eine Unübersichtlichkeit der gegenwärtigen Musikentwicklung zum Ausdruck. Sie ist durch Stagnation und Eklektizismus geprägt. Die Kunstmusik der letzten Jahrzehnte lässt keine durchschlagende Erneuerung, keinen Paradigmenwechsel kompositorischer Techniken erkennen. Während die technischen Innovationen der Digitalisierung die Musikproduktion in vielerlei Hinsicht veränderten, haben sich die kompositorischen Probleme seit den späten 1980er Jahren nicht radikal verwandelt. Das heisst nicht, dass keine Entwicklung musikalischer Formen stattgefunden hätte, aber sie vollzog sich als Differenzierung und Abwandlung, nicht als grundlegender Bruch mit bestehenden Ansätzen. Die Hinwendung der Komponistinnen zu anderen Kunstformen und Präsentationsformen ist dabei eher als ein Symptom denn als eine Lösung dieser Situation zu deuten: Sie geht selten mit einer Erneuerung des musikalischen Materials einher, sondern stellt vielmehr Bekanntes in neue Kontexte. Zugleich spiegelt die These vom scheinbaren Ende der Materialentwicklung den Eklektizismus der Gegenwartsmusik wider. Er bezeichnet die Situation, in der historische Formen und Techniken, kulturindustrielle Produkte oder gänzlich kunstferne Klangmaterialien wie Signaltöne und Umweltgeräusche in musikalischen Werken verarbeitet werden. Diese Situation scheint zur Auflösung des Begriffs eines musikalischen Materials einherzugehen, das für die Gegenwart spezifisch wäre.

Betrachtet man solche eklektischen Werke jedoch genauer, verändert sich das Bild. Auf der einen Seite stehen die gänzlich historisierenden Werke. Sie erheben nicht den Anspruch, das musikalische Material zu erneuern, sondern fügen sich in einen tradierten Stil ein. Damit verändert sich ihr Kunstanspruch: Sie vollziehen eigentlich eine Form des historischen *re-enactement*, vergleichbar etwa mit den improvisierenden Ensembles alter Musik. Daher trägt solche Musik den Index einer vergangenen Zeit: Sie wird nicht als gegenwärtige Musik gehört, sondern als Komposition einer Musik der Vergangenheit. Diese Fälle zeigen daher eher auf, dass dieses historische Material *für die Gegenwart* unverfügbar geworden ist: Man hört solche Werke, auch wenn sie neu komponiert sind, als vergangene.

Von diesen historisierenden Werken sind die Kompositionen zu unterscheiden, welche die gegenwärtige Situation des Musikkonsums kompositorisch reflektieren. Die musikalische Verarbeitung verschiedenster Musikstile und musikalischer Samples widerspiegelt dann den Eklektizismus dieses Konsums kulturindustrieller Waren – wozu auch die Warensparte der sogenannten Klassik und Neuen Musik zählt. In der Regel besitzen diese Werke einen bitteren, ja sarkastischen Zug: Sie affirmieren weniger die Verfügbarkeit der heterogenen Materialien, sondern führen den Schein einer unbegrenzten Verfügbarkeit vor; sie stellen das falsche Versprechen der digitalen Musikwaren aus. Denn wie jede Hörerin aus

eigener Erfahrung weiss, bleibt diese Verfügbarkeit gänzlich abstrakt: Nur ein kleiner Teil der gekauften Musiktitel hört man sich tatsächlich an. Nur mit einem Bruchteil der angehörten Musik setzt man sich so auseinander, dass es zu einer ästhetischen Erfahrung überhaupt kommen kann. Entsprechend nehmen die musikalischen Materialien, wenn sie in eklektischen Kompositionen verarbeitet werden, den Charakter des Opaken an: Sie erscheinen als unverständliche Abziehbilder ihrer selbst. Die musikalischen Versatzstücke der Kulturindustrie unterlaufen so, sobald sie zum Material einer gelingenden Werkform werden, eine Verwandlung: Sie gehen nicht als sie selbst, sondern als opake Kopie ihrer selbst ins Werk ein. Als solche bilden die Versatzstücke der Kulturindustrie ein musikalisches Material der Gegenwart, das selbst wiederum eigenen Tendenzen unterliegt. Das widerfährt etwa der Vocaloid-Stimme in Olga Neuwirths *Le Encantadas o le aventure nel mare delle meraviglie* (2014/15), den Aufnahme-Montagen in Maximilian Marcolls *Compound*-Reihe oder den Loop- und Reduktionsverfahren der Pop-Musik in Sara Glojnaric' *Sugarcoating* (2017). In der je spezifischen Weise, wie hier abgenutzte oder phonographische Materialien und Verfahren umgeformt werden, lassen sich diese Werke als Antworten auf Materialtendenzen deuten, die in den Vorarbeiten der anekdotischen *musique concrète*, den Loop-Kompositionen Bernhard Langs oder der Stimmbehandlung im Spätwerk Luigi Nonos angestoßen wurden. Noch der Umgang mit solchen scheinbar heterogenen Klanggestalten hat eine Geschichte, und selbst ihr hört man an, ob sie aus den Problemen der Gegenwart motiviert ist oder ob sie diese ignoriert.

Das Verhältnis zur Gesellschaft

Wir sind von einem Begriff des Materialismus ausgegangen, der die Selbstkritik des sich verselbständigenden Denkens benennt. Als ästhetischer Materialismus nimmt diese Selbstkritik zwei miteinander verbundene Formen an: Eine Selbstkritik des Denkens über Kunst, das sich gegen die künstlerische Arbeit verselbstigt, sowie eine Selbstkritik der Formen der Kunst, die sich an die Tendenzen des künstlerischen Materials bindet. Wenn man die Geltung des Kunstdenkens so auf das ästhetische Urteil und dessen Selbstkritik des begrifflichen Denkens bezieht, werden die gelingenden Kunstwerke als autonome Gebilde verstanden. Sie sind autonom genau in dem Sinn, dass ihre Geltung nicht an theoretischen oder praktischen Begründungen hängt. Kunstwerke verarbeiten zwar theoretische und praktische Gehalte: In sie gehen, wie indirekt und transformierte auch immer, Aussagen und Handlungen ein. Aber die Geltung künstlerischer Arbeiten hängt nicht an der Wahrheit von Aussagen noch am moralischen Wert oder dem instrumentellen Nutzen von

Handlungen. Sie weisen eine Verbindlichkeit anderer Art auf, die sich in einer Regelung nach ästhetischen Gesichtspunkten verwirklicht, und sie antworten auf Probleme und Tendenzen, die keine praktischen Aufgaben oder theoretische Fragestellungen sind.

Es drängt sich daher die Frage auf, wie sich diese ästhetische Autonomie der Kunstwerke zu ihren materiellen Bedingungen der gesellschaftlichen Reproduktion verhält. Denn die materialistische Kritik der Verselbständigung des Denkens betrifft auch die Selbständigkeit des Kunstdenkens: Auch das Denken der Kunst geschieht nicht in einer idealen Sphäre, sondern ist ein Moment der gesamtgesellschaftlichen Arbeit in ihrer historisch-spezifischen Gestalt. Die gegenwärtig dominierende Gestalt ist die Gesellschaftsformation des Kapitalismus. Die autonome Kunst ist in diesem Sinne bürgerliche Kunst, sie ist die Kunst einer durch die kapitalistische Verwertungslogik dominierten Klassengesellschaft. Die materialistische Kritik des verselbständigten Denkens lautet folglich: Die bürgerliche Kunstauffassung begreift die Kunst als eine selbständige Sphäre des Denkens. In dieser Sphäre sind alle Herrschaftsverhältnisse und Entfremdungen der bestehenden Gesellschaft abwesend: In ihr ist der Mensch nur Mensch, ganz Mensch.⁷³ Genau als solche selbständige Sphäre erfüllt die Kunst aber eine Kompensationsfunktion, welche die bestehenden Herrschaftsverhältnisse stabilisiert und legitimiert: Sie dient der Erholung und Erbauung, in ihr erscheinen Lebensvollzüge und Handlungsnormen als Momente eines sinnvollen Ganzen, in ihr können sich die Subjekte als doch irgendwie freie Wesen erfahren. So verkehrt sich die Autonomie der Kunst in ihr Gegenteil: Gerade als Sphäre der freien Selbstbestimmung dient die Kunst den Zwecken einer unfreien Gesellschaft, genau als Bereich scheinbarer Autonomie wird die Kunst heteronom, fremdbestimmt.

Auf diese Kritik antwortet die Konzeption des ästhetischen Urteils als einer Form der Selbstkritik des Denkens. Die Kunst, die sich an dieses Urteil bindet, ist dann keine von der gesellschaftlichen Realität losgelöst bestehende Sphäre, die ganz eigenen, alternativen Regeln gehorcht. Denn die Eigenregelung der Kunstwerke zielt ja auf die Selbstkritik der

73 Vgl. Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: *Theoretische Schriften* (Werke und Briefe) Achter Bd., Frankfurt am Main 1992, 556–676. In Wahrheit meint Schiller, dass die ästhetische Freiheit noch nicht realisiert ist: Sie bildet den Fluchtpunkt einer kulturellen Revolution, welche die politisch-soziale Revolution begleiten müsse, damit diese gelingen kann. Seine Überlegungen taugen daher eigentlich nicht zur bürgerlichen Herrschaftslegitimation, sondern zeichnen vielmehr das revolutionäre Programm einer künstlerisch-politischen Avantgarde vor. Der Gedanke wurde wieder aufgenommen von Jacques Rancière, Schiller et la promesse esthétique, in: *Europe 1900*, 2004, 6–21; Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris 2011.

begrifflichen Regeln des Denkens. Jedes Kunstwerk ist daher negativ auf die gesellschaftliche Wirklichkeit bezogen, indem es die Begriffe und Schemata, in der wir diese Wirklichkeit denken, in Bewegung versetzt. Die Erfahrung von Kunstwerken bietet dann keine Erholung, sie affirmiert keine bestehende Freiheit, sondern sie bringt die etablierten Kategorien unseres Denkens und Handelns in Unruhe. Was die Werke affirmieren, ist nichts als die Fähigkeit der kritischen Selbstbestimmung: Nicht die Realität des ganzen Menschen, nicht die verwirklichte Freiheit im Schein, sondern die Fähigkeit zur Selbstbefreiung aus der eingeübten Unfreiheit. Das Gefühl der Lust, das mit dieser Erfahrung der Fähigkeit zur Selbstkritik verbunden ist, kompensiert nicht die bestehende Unfreiheit, sondern fordert deren Aufhebung. Auf diese Weise sind die ästhetischen Ideen auf die Ideen der Vernunft bezogen: Sie sind als selbstkritische Vollzüge des Denkens Darstellungen jener Orientierungspunkte der menschlichen Selbstbestimmung, die das Erfahrungsdenken übersteigen.

Die Autonomie der Werke besteht, so verstanden, darin, die heteronomen Zusammenhänge, in denen sie entstehen und aus denen sie ihr Material beziehen, auf eine Weise zu bearbeiten und umzuformen, die sich keinen heteronomen Maßstäben unterstellt. Die Autonomie liegt, anders gesagt, im *Anspruch* der künstlerischen Arbeit. Die Werke in ihrer vergegenständlichten Form sowie ihre Produzentinnen und deren Produktionsbedingungen sind hingegen unweigerlich in die heteronomen Zusammenhänge der kapitalistischen Verwertung einbezogen. Die Werke und ihre Produzentinnen werden vermarktet, dienen zu Werbezwecken und Zerstreung, als Distinktionsmittel und Statussymbole, als Gentrifizierungsbeschleuniger und Identifikationsangebote, als politische Inszenierungen und philanthropische Imagepflege und noch vieles mehr. All diese Verwendungen und sozialen Funktionen übergehen den Anspruch der Werke, autonome Gegenstände ästhetischer Urteile zu bilden. Die Werke werden diesem Anspruch nicht gerecht, sie misslingen, wenn sie die eingeübten Formen automatischen Verstehens bedienen: Als konventionelle Kunst fügen sie sich den Anforderungen jener heteronomen Zusammenhänge, in denen sie unweigerlich stehen. Autonom sind die Werke nur dann, wenn sie die eingeschliffenen Formen der Kunst erneuern und so ihrer Indienstnahme fürs Bestehende – die sie von sich aus nicht verhindern können – einen Widerstand entgegensetzen. Bei aller Borniertheit muss man den Werken der Neuen Musik zugutehalten, dass ihnen der Widerstand gegen solche Indienstnahmen weitaus erfolgreicher gelang als den bildenden Künsten. Die eifrigen Versuche der Gegenwartsmusik an die Diskurse und Praktiken der bildenden Kunst anzuschließen haben daher auch etwas von einer Kapitulation: Die Musik passt sich dadurch auch Verwertungszwängen an.

Gegen diese Verteidigung der Autonomie, nicht der Kunst als etablierter Gegenwelt, sondern der Autonomie der Werke als Selbstkritik

des Denkens, lässt sich aber das obige Argument in modifizierter Form wiederholen.⁷⁴ Wenn die autonome Kunst die bestehende Unfreiheit negiert, indem sie an ihren eigenen Materialtendenzen weiterarbeitet, dann wird die Kunst als solche bereits zu einer Form politischen Widerstands stilisiert. In den letzten Jahrzehnten wurde diese Stilisierung begeistert von Kunstinstitutionen aufgegriffen. Wohl wissend, von welcher Klientel sie abhängen, proklamieren die Institutionen der Gegenwartskunst und ihre theoretischen Stichwortgeber, dass alle autonome Kunst irgendwie politisch progressiv sei. Daraus entsteht aber ein Widerspruch. Denn die Kunst ist ja gerade darin autonom, dass sie den Zusammenhang des Handelns mit seinen Normen, Werten und Nutzábwägungen unterbricht. Ist eine solche Unterbrechung selbst ein Vollzug politischen Handelns, dann eröffnet sich mit der Kunst die Möglichkeit, politisch zu handeln, indem man gerade *nicht* politisch handelt. Die Kunst griffe ins Politische und Soziale ein, indem sie *nicht* eingreift; sie vollzöge eine Befreiung, indem sie *niemanden* befreit. Die Werke können dann als umso wertvollere politische Interventionen gefeiert werden, je weniger sie irgendwelche konkreten politischen Forderungen und Programme artikulieren. Die Kunst wechselt so ihr bürgerlich-konservatives gegen ein avantgardistisch-kritisches Gewand und erneuert das Angebot einer stabilisierenden Kompensationssphäre: Sie bietet den Mitgliedern jener bürgerlichen Klasse, die von den bestehenden Herrschaftsverhältnissen profitieren, die Möglichkeit, sich genau darin als politisch aktive, progressive Vorkämpfer der Freiheit zu wähnen, dass sie *nicht* politisch handeln, also dadurch politisch zu handeln, dass sie sich mit Kunst beschäftigen. Die Scheinpolitik der autonomen Kunst dient so dem Selbstbetrug der Bourgeoisie.

Gegen diese Aushöhlung der Idee politischer Kunst hat Oliver Marchart jüngst eine Konzeption des künstlerischen Aktivismus stark gemacht, der sich explizit politischen Zielsetzungen unterstellt: Politisch sei Kunst erst dann, wenn sie in den antagonistischen Kämpfen um die Hegemonie klar und unmissverständlich Stellung beziehe.⁷⁵ Diese Stellungnahme geschieht nicht durch eine Selbstkritik der Darstellungsmittel, sondern in der Artikulation von politischen Inhalten in unmittelbar verständlicher Form. Damit beschränkt sich freilich der Kunstcharakter solcher Statements auf das Beherrschen von Kommunikationstechniken und Strategien der Aufmerksamkeitsgenerierung. Künstlerisch ist an diesen Formen politischer Werbung oder Propaganda alleine der bewusste Einsatz der Darstellungs- und Inszenierungsformen für gegebene Zwecke.

74 Prägnant bei Oliver Marchart, *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin 2019.

75 Ebd. 12ff.

Ein Blick in die Programmhefte und Ausstellungskataloge der gegenwärtigen Kunstfestivals genügt jedoch, um die Treffsicherheit dieser Kritik in Zweifel zu ziehen: Kunst wird hier längst als soziale Praxis und identitätspolitische Intervention verstanden, die sich vom modernistischen Dogma der Autonomie befreit habe und sich offen politischen Zwecksetzungen unterstellt. Uns interessiert hier aber die sachliche Bestimmung: Was hat Marcharts Überlegung für Konsequenzen für das Verhältnis von autonomer Kunst und Gesellschaft? Sein Argument greift offenkundig erst dann, wenn die autonome Kunst als ein Vollzug politischen Handelns stilisiert wird. Erst als solcher Vollzug kann die Kunst an die Stelle des wirklichen politischen Handelns treten und so den bürgerlichen Selbstbetrug beliefern, der die politische Inaktivität zum Freiheitskampf verkürt. Die Kritik an der Scheinpolitik autonomer Kunst hilft diese Grenze klar zu bestimmen: Die autonomen Werke der Kunst können weiterhin als Negationen der bestehenden Unfreiheit verstanden werden. Aber diese Negation kann keine *praktische* Negation sein, sie ist kein Zug, keine Intervention im politischen Handlungszusammenhang. Deshalb kann sie die politische Befreiung auch nicht ersetzen.

Die Selbstkritik des Denkens, welche die gelungenen Werke vollziehen, ist keine politische Handlung. Dennoch ist sie auf die reale gesellschaftliche Unvernunft bezogen, deren gedankliche Stützen sie zum Tanzen bringt. Das Material der Kunst ist kein Reservoir von reinen Kunstformen, die von gesellschaftlichen Widersprüchen, Funktionen und Tendenzen unberührt wären.⁷⁶ Im Gegenteil ist die gesellschaftliche Wirklichkeit im musikalischen Material sedimentiert und noch dessen Umformung im Werk eignet sich Verfahren und Bearbeitungstechniken an, die der nicht-künstlerischen Rationalität entlehnt sind. Die Sedimentation der Gesellschaft im Material lässt sich vor dem Hintergrund des bisher gesagten leicht einsehen: Es sind die Schemata der Einbildungskraft, die Faktoren und Resultate des Sozialisationsprozesses sind. Diese Muster der Vereinheitlichung sind keine neutralen Formen und Gestalten, sondern an konkrete Begriffe und gesellschaftliche Gehalte verknüpft. Die semantische Analyse musikalischer Gesten, Floskeln und Topoi hat diese Verbindung in den letzten Jahrzehnten immer stärker herausgearbeitet und sie prägt auch die gegenwärtige kompositorische Arbeit.⁷⁷ So ragt die heteronome Funktionalisierung autonomer Werke in das Material neuer Werke hinein: Klanggestalten und Formkonventionen sind Träger von Klassencharakteren und sozialen Milieus, sie sind mit Praktiken der politischen und militärischen Repräsentation, mit kulturindustriellen Sparten und ihren assoziierten Lebensstilen, mit nationalistischen, rassistischen und völkischen Ideologien, mit Phantasmen, Idealen und Wunschvorstellungen

76 Vgl. Adorno 2009 (wie Anm. 53), 39–40.

77 Ausführlicher dazu Kapitel III.1.

verschiedener Lebensphasen und historischen Epochen und vielem anderen verknüpft. Ein so verstandener Begriff des künstlerischen Materials hat wenig mit der Idee einer asemantischen, sinnbefreiten Materialität der Kunstwerke zu tun, der die post-strukturalistische Kunsttheorie faszinierte.⁷⁸ Er steht vielmehr für die vielfach semantisch aufgeladenen Mittel, welche in der künstlerischen Arbeit umgeformt werden.

Über diese soziale Semantik des musikalischen Materials hinaus kann man jedoch auch noch in der Weise der kompositorischen Verarbeitung solcher semantisch aufgeladener Klanggestalten – und diese Verfahren sind ja selbst eine Dimension des Materials – gesellschaftliche Formen und Deformationen der subjektiven Rationalität am Werk wiedererkennen. Wir werden wiederholt auf diese These zurückkommen. Um anzuzeigen, was man sich darunter vorstellen kann, seien einige Begriffe genannt, welche solche Rationalitäts- und Subjektivitätsformen andeuten: Die Verdinglichung, welche in Verfahren der künstlerischen Montage und Konstruktion hineinreicht; damit verwandt die Naturalisierung künstlerischer Formen, in der die subjektive Arbeit am Werk verdrängt wird; die Verselbständigung technischer Mittel gegen ihre Zwecke; aber auch Verfahren der kreativen Anpassung, welche für die kulturindustrielle Subjektivität der Gegenwart in Anschlag gebracht wurden.⁷⁹ Die künstlerische Arbeit der Neuordnung und Umformung gesellschaftlich vorgeprägter Materialien ist, anders gesagt, keine gänzlich andere Form rationaler, subjektiver Arbeit, sondern sie besteht vielmehr, wenn sie gelingt, in einer gegen sich selbst gewendeten Anwendung solcher Rationalitätsformen, welche die Zwänge der sozialen Reproduktion negiert. Insofern manifestiert sich in der ästhetischen Rationalität nicht eine ganz anders geartete Vernunft, sondern die Möglichkeit einer selbstkritischen Überwindung der realen Deformationen und Verkürzungen der Rationalität.

Wenn diese Überlegungen zutreffen, dann lassen sich Kunstwerke durchaus politisch deuten: Ihr Sinn betrifft politische und soziale Fragen und ihre selbstkritische Bewegung trägt solche Gehalte aus.⁸⁰ Adorno

78 Mit einem solchen Begriff einer bedeutungsfreien Materialität arbeiten so unterschiedliche Konzeptionen wie etwa Menke 2012 (wie Anm. 11); Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004; Dieter Mersch, *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2002; Hans Ulrich Gumbrecht et al. (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main 1988.

79 Vgl. Christoph Menke, Ein anderer Geschmack. Weder Autonomie noch Massenkonsum, in: Christoph Menke und Juliane Rebentisch (Hg.), *Kreation und Depression: Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin 2012, 226–239.

80 In diesem Sinne resituert Lydia Goehr den Autonomiegedanken gegen den selbstgenügsamen Formalismus, vgl. Lydia Goehr, *The Quest for Voice:*

bezeichnet diesen politisch-sozialen Sinn der Werke, in Anlehnung an Benjamin, als ihren Wahrheitsgehalt. Als Selbstkritik der Formen und Deformationen subjektiver Vernunft sind die Sinnzusammenhänge der Werke auf das geschichtsphilosophische Problem der Verwirklichung von Vernunft bezogen: Der Wahrheitsgehalt der Werke hängt an der Differenziertheit und Adäquatheit, mit welcher der werkinterne Prozess der Selbstkritik künstlerischer Mittel den allgemeinen Prozess einer Selbstkritik verwirklichter Vernunft in der Geschichte vorzeichnet oder verdichtet. Diese Selbstkritik nimmt in jeder neuen historischen Konstellation neue Formen an und so ist dieser Wahrheitsgehalt des Sinns der Werke an ihre besondere Zeitstelle in der Geschichte gebunden: Gelungene Werke zeigen, wie Geschichte – als die bisher misslungene Verwirklichung von Vernunft – in ihrer jeweiligen geschichtlichen Situation erscheint.

Eine solche Deutung unterstellt die Werke aber keinem heteronomen Maßstab. Die Werke sind nicht gelungen, weil sie die geschichtliche Situation richtig darstellen. Die Werke gelingen, weil sie die Denkvermögen in eine Spannung versetzen: Sie gelingen ästhetisch. Aber diese Spannung, in der die ästhetischen Ideen gedacht werden, lässt sich auf die Ideen und Zwecke der Vernunft im Ganzen beziehen. Und diese Ideen sind, in der materialistischen Lesart, nichts anderes als die Orientierungspunkte einer selbstkritischen Prüfung der geschichtlichen Realisierung von Selbstbestimmung. Die Tatsache, dass diese selbstkritische Erschütterung sich im Rahmen der Kunst vollzieht und den Geltungsbereich des ästhetischen Urteils nicht übersteigt, zeigt jedoch die Begrenztheit der künstlerischen Arbeit an. Sie bleibt, in den Worten Eislers, dumm: »[...] die Hungrigen werden nicht gesättigt, die Frierenden nicht gewärmt, die Obdachlosen bleiben obdachlos, und die Verzweifelten werden getröstet.«⁸¹ Ihr Gelingen belässt die kapitalistische Wirklichkeit und ihre Unvernunft ganz so, wie sie ist. Sie ist keine gesellschaftlich verändernde, kollektive Praxis.

Es bleibt die Frage, ob die Kunst, wenn sie auch selbst kein Zug im Handlungszusammenhang ist, in einer Affinität oder Solidarität zur politischen Praxis steht. Aus dem bisher Gesagten ist klar, dass eine solche Affinität nur mit einer Praxis der kollektiven Selbstbestimmung bestehen kann. Die gegenwärtigen Verhältnisse sind aber nicht durch kollektive Selbstbestimmung, sondern durch die kapitalistische Verwertungslogik bestimmt. Innerhalb dieser Verhältnisse bleibt die autonome

Resituation Musical Autonomy, in: *The Quest for Voice: on Music, Politics, and the Limits of Philosophy: the 1997 Ernest Bloch lectures*, Oxford ; New York 2002, 88–131.

81 Vgl. Hanns Eisler, Über die Dummheit in der Musik, in: Manfred Grabs (Hg.), *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Leipzig 1973, 267–281, hier: 271–72. Dazu Mayer 1978 (wie Anm. 53).

Kunst ein Fremdkörper. Ob und wie sie in Solidarität zu einer politischen Praxis stehen würde, welche die Aufhebung dieser Verhältnisse erwirkt, das lässt sich schwer voraussagen. Es ist aber vielleicht kein Zufall, dass die wichtigsten historischen Bezugspunkte der Gegenwartskunst – die klassischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts und die Nachkriegsavantgarden um 1960 – im Kontext revolutionärer bzw. vorrevolutionärer Bewegungen entstanden sind. Auch wenn die jeweiligen Akteure der politischen und künstlerischen Revolutionen oftmals überhaupt keine bewussten Affinitäten zueinander hatten, bilden diese Momente für die Gegenwartskunst doch weiterhin Geschichtszeichen, in denen die Konvergenz einer künstlerischen Selbstkritik und der praktischen Aufhebung von Herrschaft möglich schien. Unsere Gegenwart ist zwar von vielfachen Krisen geschüttelt, eine vergleichbare politische Praxis der Befreiung zeichnet sich jedoch nicht ab. Der Versuch der Gegenwartskunst, aus ihr selbst heraus eine solche politisch-ästhetische Praxis hervorzubringen, droht sich daher ins Gegenteil zu verkehren: Sie macht sich als Politikersatz zum Instrument bestehender Herrschaftsverhältnisse, sie wird zum Schmiermittel der kapitalistischen Ausbeutung.

Das Primat der Gegenwart

Die Orientierung am Begriff des musikalischen Materials hat eine weitere Konsequenz, die auf den ersten Blick problematisch scheint. Ihr gilt die Kunsterfahrung als Erschütterung eingeübter Ordnungsleistungen, als Aufbrechen eingeschliffener Erfahrungsmuster. Kunsterfahrung ist das Gegenteil von Bescheidwissen. In diesem Sinne sagte selbst der Traditionalist Arnold Schönberg, dass alle Kunst *neue Kunst* sei.⁸² Das heißt aber im Umkehrschluss, dass es strenggenommen gar keine *alte* Kunst gibt. Wenn Kunst das ist, was das Bescheidwissen erschüttert, dann ist Musik, die altbekannt klingt, keine Kunst. Anders gesagt werden Komposition, aber auch Interpretation erst dann zu künstlerischer Arbeit, wenn sie an gegenwärtigen Tendenzen des musikalischen Materials ansetzen und die eingeübten Formen musikalischen Ausdrucks erschüttern. Die alte Spießierfrage, ob denn die Neue Musik überhaupt noch Musik sei, wird so vom Kopf auf die Füße gestellt. Die Frage lautet dann vielmehr: Ist die alte Musik überhaupt noch Kunst?⁸³

82 Vgl. Arnold Schönberg, Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke, in: Ivan Vojtěch (Hg.), *Theoretische Schriften* (Gesammelte Schriften, 1), Frankfurt am Main 1976, 25–34.

83 Diese Überlegungen wurden veröffentlicht in: Christoph Haffter, Vom Neuen der alten Musik, in: *Musiktexte* 171, 2021.

Diese Konsequenz widerspricht dem verbreiteten Kunstverständnis, das in den kanonisierten Meisterwerken der Vergangenheit glaubt, einen gesicherten Schatz an Kulturgütern zu besitzen. An der Erfahrung solcher großen Werke könne man sich vergewissern, was *wirkliche* Kunstwerke sind, was *wahre* Kunst ist. Vor der Erfahrung solcher vergangenen Kunstgrößen erscheint dann die gegenwärtige Kunstproduktion als ein zerrütteter, verunsicherter, geschmack- und orientierungsloser Abfall.⁸⁴ Die materialistische Selbstkritik des Kunstdenkens besteht mitunter darin, die Verkehrtheit dieser Auffassung zu durchdenken. Denn diese Verdinglichung der Kunstwerke zu überzeitlichen Kulturgütern basiert auf der Verselbständigung der erfahrenden Subjekte: Sie unterdrückt die Einsicht, dass die Ordnungsleistungen und Vereinheitlichungsformen, welche die subjektive Erfahrung ermöglichen, das Resultat historischer Transformationen sind – also die Einsicht, dass wir nicht in denselben Kategorien und Schemata hören, wie die Subjekte anderer Zeiten. Wenn *wir* ein Werk des 18. Jahrhunderts hören, dann hören wir es vor dem Erfahrungshintergrund des 21. Jahrhunderts. Was einer Hörerin des frühen 20. Jahrhunderts unerhört war, ist für uns altbekannt. Man kann darüber debattieren, wie weit oder tief solche historischen Veränderungen des Hörens gehen; dass sie stattfinden, und dass sie auf die Erfahrung von Musik, in der es ja auf die feinsten Differenzierungen des Hörbaren ankommt, einen Einfluss haben müssen, wird kaum jemand ernsthaft bestreiten.

Die Kunstauffassung, die sich an der Erfahrung kanonisierter Werke der Vergangenheit orientiert, macht sich für diese historischen Veränderungen blind. Das deformiert ihren Begriff der ästhetischen Erfahrung im Innersten: Denn was sie an der gegenwärtigen Kunst als Unsicherheit, Zerrüttung, Geschmack- und Orientierungslosigkeit scheut, wäre gerade der Beginn jener Bewegung, in der die Vermögen des Denkens in eine lustvolle Spannung geraten könnten. Was sie an den vergangenen Werken als Stilsicherheit, Formvollendung, als rechtes Maß und Zielstrebigkeit bewundert, ist in Wahrheit die Selbstbestätigung eingeübter Ordnungsleistungen: Es ist die infantile Lust des Wiedererkennens, in der sich der Bildungsbürger seiner erfolgreichen Anpassung an die sozialen Anforderungen seiner Klassenstellung erfreut. Was die Hörerin so bewundert, ist nicht die künstlerische Arbeit der Vergangenheit, sondern ihr gegenwärtiges Bescheidwissen.

Auch die reflektierte Variante der bürgerlichen Kunstauffassung – die hermeneutische Theorie der Verlebendigung von Traditionsbeständen – fällt in solche Selbstbestätigung zurück. Anders als die naive Auffassung zeitlos zugänglicher Meisterwerke führt sie das Bewusstsein der

84 Diese Dynamik prägt die Moderne seit der *Querelles des anciens et modernes*. Dazu ausführlicher in Kapitel V.2.

Wirkungsgeschichte der Werke an. Die Fortwirkung und Auslegung von Werken in der Geschichte ihrer Interpretation ist diesen nicht äußerlich, so die Überlegung, sondern stellt ein integraler Faktor dieser Werke selbst dar. Die Werke der Kunst *sind* dann ihre Entfaltung in der Geschichte ihrer Interpretation.⁸⁵ Das kritische Moment dieser Umdeutung wird jedoch wieder verschenkt, sofern die Hermeneutik, zumindest in ihrer substanziellen Version, die Interpretation von Werken als Teilhabe an einem gesamtgeschichtlichen Prozess der Selbstdarstellung und Selbstausslegung des Seins versteht.⁸⁶ Die Werke werden so in ihre Auslegungen und darüber hinaus in die Totalität des geschichtlichen Auslegungsprozesses aufgelöst und eingemeindet, statt als Widerstände gegen die geschichtlich reale Unvernunft erfahren zu werden. Die Auseinandersetzung mit klassischen Werken, deren Sagkraft nicht versiegt ist, wird so zur Verlebendigung von Traditionsbeständen: die sich vergewissernde Teilhabe an einem geschichtlichen Wahrheitsgeschehen.⁸⁷ Das heißt aber: Es ist die Bestätigung des bürgerlichen Selbstbetrugs, der sich vorspiegelt, eine sinnvolle Stellung in einem prinzipiell vernünftigen historischen Gesamtprozess einzunehmen. Diese relativ abstrakten Zusammenhänge besitzen ihr konkretes Pendant in der Erfahrung der Werke selbst: Sie erbauen, statt zu erschüttern.

Dennoch ist die Erfahrung vergangener Musik *als Kunst* möglich: Sie kann die Erfahrungsmomente auf eine ähnliche Weise in Spannung versetzen, wie die gegenwärtigen Produktionen. Die Erfahrung vergangener Musik als Kunst ist, anders gesagt, nicht nur Selbstbetrug. Bis zu einem gewissen Grad sind wir fähig, die Erschütterungswirkung der Dissonanzen in Gesualdos Madrigalen, die Radikalität der Bachschen Syntheseleistungen, das Ungeheure der Wellenzüge Bruckners, die abgründige Ironie Ravels oder das Wagnis der freitonalen Klavierstücke Schönbergs nachzuvollziehen – obwohl die Formen, die aus diesen Transformationsprozessen entstanden, längst zu herkömmlichen Formeln geworden sind. Es ist, als könnten wir uns die Fähigkeit aneignen, die Gedanken dieser Werke unter ihren eigenen Prämissen zu hören. Die musikalischen Gedanken sind aber keine begrifflichen Zusammenhänge, deren Prämissen man *for the sake of the argument* akzeptieren könnte. Sie involvieren vielmehr sinnliche Syntheseleistungen der Einbildungskraft: Es reicht nicht aus, dass wir diese Musik nur anders deuten, wir müssen sie anders hören. Die Historizität des Hörens, auf der die Theorie des musikalischen Materials fußt, schließt diese Möglichkeit aber gerade aus: Man kann die sinnlichen Vermögen nicht nach Belieben, wie durch den Zug

85 Vgl. Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, Frankfurt am Main 2009, 60ff.

86 Vgl. Gadamer 2010 (wie Anm. 45).

87 Ebd. 27off.

eines Hörregisters, verschiedenen Epochenstile anpassen. Wie also ist die ästhetische Erfahrung alter Musik möglich?

Die Frage betrifft letztlich die musikalische Reproduktion: Wie kann die aufführende Interpretation eines vergangenen Werks als Kunst verstanden werden? Die Antwort liegt nahe: Eine gelungene Interpretation muss die alte Musik verjüngen. Die Verjüngung einer alten Musik zielt darauf, einen neuen Zugang zum Werk zu öffnen. Eine erneuernde Interpretation versucht, den Gedanken des Werks neu zu artikulieren. Sie läuft darin aber immer Gefahr, diesen Gedanken gerade durch den Versuch seiner Aktualisierung unkenntlich zu machen. Das Erneuern alter Musik ist eine dialektische Angelegenheit, in ihr schlagen die Gegensätze ineinander um. Das Grundproblem liegt darin, dass alte Musik nicht alt war, als sie entstand, sondern erst heute so alt ist, wie sie uns erscheint. Das Altsein einer alten Musik ist so gesehen ein Phänomen der Gegenwart: Ihr Altsein ist neu. Neu ist natürlich nicht die Tatsache, dass eine Musik aus der Mode gekommen ist. Aber die bestimmte Qualität des Ältlichen, die spezifische Nuance des Veraltetseins, der eigentümliche Vergangenheitscharakter einer Musik verändert sich mit jeder neuen Gegenwart.

Alte Musik ist daher immer *gegenwärtig* alte Musik, sie ist selbst kein Phänomen der Vergangenheit. Wäre sie nämlich wirklich vergangen, dann würden wir sie gar nicht mehr hören. Würde jemand eine wirklich vergangene Musik entdecken, die gänzlich in Vergessenheit geraten war, die also gar keine Gegenwart im jetzigen Musikleben besäße: So würde diese Musik nicht alt, sondern neu klingen – sie wäre schließlich völlig unvertraut.⁸⁸ Wir müssen den Begriff des musikalischen Materials daher in einem gewissen Sinne in die Vergangenheit erweitern: Es besitzt auch eine historische Tiefendimension. Das heißt nicht, dass vergangene Stile nun doch Teil des gegenwärtigen Materials seien, wie es die postmoderne Gleichzeitigkeit aller Zeiten gerne hätte.⁸⁹ Gemeint ist vielmehr, dass sich auch die Weise, in der wir die Musik der Vergangenheit hören, historisch verändert und dadurch jede Zeit ihre eigenen, ins sinnlich-imaginative Vermögen eingewanderten Schemata der Auffassung vergangener Musik entwickelt. Das gilt natürlich nur für jene Gesellschaften, in denen musikalische Werke der Vergangenheit präsent sind. Unsere musikalische Gegenwart wird aber geradezu von alter Musik belagert.⁹⁰ Unsere Musikkultur ist durch die äußerst merkwürdige Tatsache geprägt,

88 Die *Six préludes pour clavecin* (1999) von Brice Pauset errichten den Schein einer solchen vergessenen Musik.

89 Diese Position vertrat, theoretisch wie kompositorisch, Bernd Alois Zimmermann, vgl. ders., Intervall und Zeit, in: Rainer Peters (Hg.), *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, Mainz 2020, 34–39.

90 Vgl. Christian Grüny, Erdrückende Tradition?, in: *MERKUR* 75/860, 2021, 47–58.

dass die Konzert- und Opernhäuser, die Radiosender und Labels fast ausschließlich Musik der Vergangenheit reproduzieren, und noch dazu einen ziemlich eng umgrenzten Kreis kanonisierter Werke. Eine solche Versteinerung des Repertoires findet man in keiner anderen Kunstform, und auch historisch sind solche altägyptischen Zustände wohl eher die Ausnahme. Das Bild, das wir uns von der Musik der Vergangenheit machen, ist das Erzeugnis dieser seltsamen Lage, es ist das Produkt des heutigen Musikbetriebs. Diese eigentümliche Überlagerung der Gegenwart durch die Vergangenheit führt dazu, dass die Sensibilität für den gegenwärtigen Stand des musikalischen Materials bei den wenigsten zu klarem Bewusstsein kommt; wenngleich die meisten unbewusst – nämlich in Form einer nostalgischen Stimmung – wissen, dass sie in den Songs und Arien der Kulturindustrie ihrer eignen Zeit entfliehen. Dennoch ist mit Blick auf größere gesellschaftliche Zusammenhänge unabweisbar, dass tonale Liedformen im regelmäßigen Taktrhythmus der musikalische Normalfall der Gegenwart ausmachen, von dem aus alles andere – Gegenwärtiges wie Altes – als Abweichung gehört wird.

Wie kann man vor diesem Hintergrund eine alte Musik erneuern? Vielleicht so: Sie muss genau so dargeboten werden, wie sie erschienen sein mag, als sie noch nicht alt war. Weil unsere Ohren aber unweigerlich gegenwärtige Ohren sind, geht das nicht ohne Umwege. Alte Musik so zu spielen, wie sie zur Zeit ihrer Entstehung erschien, heißt also, sie so zu spielen, dass sie wie *neue* Musik klingt, also wie jene Musik, die der Musikbetrieb weitgehend scheut. In den Worten Adornos verfremdet richtige Reproduktion auch die alten Werke.⁹¹

Gegen dieses Vorgehen spricht aber, dass der Versuch, das Alte zu erneuern, unweigerlich die zeitliche Distanz negiert, die uns von der Vergangenheit trennt. In diesem Sinne verstärkt solche Interpretation das Trugbild, an welchem der Musikbetrieb ohnehin schon hängt, wenn er die Musik vergangener Zeiten als gegenwärtige Kunstmusik handelt. Die Konsequenz dieser Überlegung wäre einfach: Eine echte Erneuerung der alten Musik müsste die Musik nicht neu, sondern alt erscheinen lassen. Die Negativität des Alten liegt gerade in seiner Fremdheit: Sein Kunstcharakter läge dann in seiner Nichtassimilierbarkeit.

Während der Musikbetrieb Interpreteten aufzüchtet, die unablässig so tun, als könnten sie sich unmittelbar in einer musikalischen Sprache mitteilen, die sie in Wahrheit gar nicht verstehen, würde die echte Erneuerung der alten Musik eben auch das Altsein dieser Musik erneuern und so den unüberspringbaren Abstand hörbar machen, der uns von ihr trennt. Alte Musik als Kunst aufführen hieße dann, sie so unverständlich

91 Vgl. Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2005, 141.

zu machen, wie sie objektiv längst geworden ist, ohne dass wir es merken; es hieße letztlich die Unaufführbarkeit alter Musik aufzuführen, die Uninterpretierbarkeit des Vergangenen in der Interpretation hörbar zu machen. Etwas von dieser Überlegung steckt wohl in manchen der sogenannten historisch informierten Interpretationen alter Werke, wie sie die Generation um Gustav Leonhardt seit den Fünfzigerjahren vorlegte. Sie treiben der Musik alle subjektive Belebung aus, tragen die Strukturen so ausdruckslos vor, dass man glaubt, einem musikalischen Untoten zu begegnen.⁹²

Zugleich greift diese Opposition zwischen aktualisierender und archaisierender Verfremdung aber zu kurz. Denn offensichtlich stehen die anti-subjektivistischen Interpretationen der historischen Aufführungspraxis der 1950er Jahre in einer großen Affinität zu jener Allergie gegen den subjektiven Ausdruck, die man in der musikalischen Nachkriegsavantgarde antrifft. Noch im Fremdartigen dessen, was sich eine Zeit als Archaisch vorstellt, funkt die Fremdartigkeit des Neuen hinein.⁹³

Die radikale Konsequenz einer solchen materialistischen Auffassung der musikalischen Reproduktion muss die Verzeitlichung der Werke selbst sein: Ein Werk ist zwar grundsätzlich an den Moment seiner Herstellung gebunden. Denn es stellt ja eine Transformation seiner historischen Materialbedingungen dar. Losgelöst von diesem epochenspezifischen Materialstand lässt sich das Werk gar nicht verstehen. Aber mit der nachfolgenden Entwicklung des musikalischen Materials verändert sich auch das Werk selbst: Es wird durch neue Weisen der Schematisierung auch anders vereinheitlicht, anders hörend geordnet, anders synthetisiert. Denn das, was das Werk an sich ist, wird in einer solchen Auffassung nicht mit seinem Tonbestand gleichgesetzt: Die materiale Form des Werks ist durch die subjektive Synthese dieser Form in der Erfahrung vermittelt. Man darf sich entsprechend auch den Vorgang der Materialentwicklung in seiner historischen Tiefendimension nicht als monolithische Verschiebung denken, sondern als einen Prozess des partiellen Abnutzens und Absterbens von Materialschichten, die andere Aspekte

92 Das tritt deutlich hervor, wenn man Gustav Leonhardts Aufnahmen mit dem Spiel heutiger Cembalisten vergleicht, zum Beispiel Bertrand Cuillers 2015 eingespielter Interpretation des »Rappel des oiseaux« von Jean-Philippe Rameau. Im Kontrast zu seiner elastischen Spielweise tritt die Starrheit hervor, die Gustav Leonhardts Interpretation prägt. Er scheint in diesem Werk nicht die unsteten Wechselrufe der Vögel zu vernehmen, sondern die allumfassende Ordnung des Ancien Régime. In ganz anderer Weise verfolgen die Interpretationen von Andreas Staier dasselbe Programm einer Reproduktion, die das Alte nicht aktualisiert, sondern in die Ferne rückt.

93 Die fahle Aktualisierung des Alten verwendet dagegen oftmals bereits eingeschliffene Signaturen des Gegenwärtigen, heute etwa in Form von Geräusch- und Verzerrungseffekten.

hörbar werden lassen. Die zeitliche Veränderung des Werks muss daher nicht bedeuten, dass ein Werk in seiner Zeit ganz verständlich gewesen wäre und durch die Entwicklung des Materials deformiert und unverständlich würde. Es ist auch denkbar, dass ein Werk erst durch spätere musikalische Entwicklungen – also konkret: durch spätere Werke – von bis anhin in der musikalischen Kultur vorherrschenden Aspekten, die sein Verständnis verdeckten, befreit wird und sich so erst durch die Veränderung des Materials zu dem entwickelt, was es ist. Adorno hat diesen komplexen Vorgang versucht mit seiner Unterscheidung von neumatichen, tonsprachlichen und signifikativen Aspekten der Musik gerecht zu werden, die im Verlaufe des historischen Nachlebens der Werke in neue Konstellationen treten:⁹⁴ Die signifikativen Aspekte gewisser klanglicher Gesten und Texturen – man würde heute von semantischen Assoziationen sprechen – gehen typischerweise im Verlaufe der Zeit verloren. Dieses Absterben der unmittelbaren Verständlichkeit assoziierter Gehalte – also etwa ob ein Motiv im 18. Jahrhundert mit dem höfischen oder bäurischen Stand, ob es mit Jagd oder Krieg, mit Verführung oder Andacht assoziiert wird – kann dazu führen, dass die tonsprachliche Verwandtschaft von Motiven, die semantisch entfernt sind, klarer hervortritt oder dass die Funktion des gestisch-energetischen Charakters der einzelnen Gestalten gegen die stereotypisierten Einordnungen zur Geltung kommt. Dass ein solcher Fortschritt geschehen kann, hängt mit der fortschreitenden Entwicklung des Materials überhaupt zusammen: Denn die ästhetisch gelungenen Werke erneuern das Material ja nicht in irgendeiner beliebigen Weise, sondern in eine Richtung, die in Tendenzen der vorhergehenden Werke angelegt ist. Sie nehmen Forderungen, Widersprüche und Latenzen auf und bringen sie zu partiellen Verwirklichung und Artikulation. Deshalb ist diese Neubeleuchtung der alten im Lichte der neuen Werke den alten Werken nicht völlig äußerlich. Wie immer man diese komplexen Veränderungsprozesse theoretisch fassen will, es steht fest, dass die interpretierende Reproduktion auch alter Werke an den gegenwärtigen Tendenzen solcher Materialprozesse ansetzen muss, wenn sie ästhetisch gelingen soll; wenn sie also die eingeschliffenen Ordnungsleistungen des Hörens erschüttern und die materiale Form der Werke erneut unter Spannung setzen soll. Die Interpretation alter Werke muss in die Extreme gehen, wenn sie als Kunst aufgefasst werden soll, ja bei vielen Werken muss sie sich bis zur Entstellung vorwagen. Vielleicht ist das eine vorläufige Antwort auf die Frage, wie alte Musik überhaupt noch Kunst sein kann: Sie kann es, wenn die Interpretation das, was im Werk zur Erscheinung drängt, bis zu dem Punkt treibt, an dem es das Werk zerspringen und zu etwas anderem werden lässt. Dass dies nicht mit allen Werken der Vergangenheit jederzeit gelingen kann, sondern

94 Vgl. Adorno 2005 (wie Anm. 91).

eher die Ausnahme bildet, versteht sich von selbst. Dass ein altes Werk so durch die Interpretation ins Jetzt seiner Erkennbarkeit gerückt wird, ist nicht der Normalfall. Das gilt aber für die Kunst überhaupt: Sie ist kein Normalzustand. Dass die öffentlichen Diskurse des Kunstbetriebs aus Verwertungszwängen das Gegenteil behaupten müssen, ist verständlich, darf uns aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Großteil der Kunstproduktion ihrem Kunstanspruch nicht gerecht wird. Man sollte deshalb auch die gescheiterten Werke nicht verachten, sondern sie, analog zu negativen Resultaten in der Forschung, als zurückgelegte Irrwege schätzen. Das ist die versöhnliche Kehrseite des kritischen Materialbegriffs: Impliziert er eine Absage an die liebgewonnene Erstarrung der Kunst zu Kulturbesitz und dessen Verklärung zur lebendigen Tradition, so bietet er umgekehrt die versöhnliche Einsicht, dass das Gelingen von Kunst, auch in der Interpretation von alten Werken, nicht von der einzelnen Künstlerin alleine abhängt: Die Produktion von Kunst geschieht in einem historisch-dynamischen Kraftfeld, das sich nicht subjektiv beherrschen lässt. Die Rede von großen Künstlerinnen erweist sich vor diesem Hintergrund als tendenziell autoritäre Vereinfachung. Die Größe der Kunstleistungen ist wesentlich Produkt ihrer Zeit.⁹⁵

95 Dazu noch immer erfrischend Kubler 2008 (wie Anm. 56).

II Der Fall: Steen-Andersens *Piano Concerto*

Unsere erste Annäherung an die Probleme einer philosophischen Interpretation der Gegenwartsmusik geschah in der Flughöhe allgemeiner Erörterungen zum Verhältnis von Kritik, Philosophie und Kunst. Sie hatte weitgehend programmatischen Charakter. Solche kunstphilosophischen Überlegungen kranken aber immer daran, dass sie sich noch dann, wenn sie die Einzigartigkeit von Kunstwerken betonen, in eigentümlicher Distanz zu ihrem Gegenstand bewegen. Das liegt in der Natur der Sache: Sobald man sich auf die Komplexion eines einzelnen Kunstwerks einlässt, kommt eine solche Unzahl von Reflexionsgehalten ins Spiel, dass die Entwicklung eines Begriffszusammenhangs notwendigerweise aus dem Blick gerät. Deshalb soll im folgenden Kapitel die Begriffsarbeit unterbrochen werden, um der Artikulation einiger Aspekte eines einzelnen Werks der jüngsten Musikgeschichte Raum zu geben: Dem *Piano Concerto* von Simon Steen-Andersen. Es wird sich zeigen, dass dieses Werk einer Reihe von Problemen Ausdruck verleiht, die für die zeitgenössische Kunstmusik im Allgemeinen von Bedeutung sind. Es soll daher nicht als Beispiel des bisher Erörterten verstanden werden und auch die Interpretation wird der angekündigten Programmatik keineswegs gerecht. Vielmehr soll die Auseinanderlegung der Probleme, die dieses Werk umtreiben, lediglich die Überlegungen, die daran anknüpfen werden, in der gegenwärtigen Kunstproduktion verankern. Im besten Fall wird sie zeigen, dass die daran anschließenden Überlegungen nicht nur das Gespinnst philosophischer Begriffsarbeit sind, sondern die künstlerische Verunsicherung der Kunstbegriffe weiterdenken.

Material

Die Zeitkunst Musik ist aus der Zeit gefallen, im Flickenteppich der verfransten Gegenwartskünste wirkt sie wie ein Anachronismus. Sie verwirklicht sich in einer Darbietungsform, die wie das Tafelbild einer anderen Epoche anzugehören scheint; dem Konzert. Am augenfälligsten tritt dies Unzeitgemäße der Musik an ihrem Instrumentarium hervor, das in weiten Teilen seit dem 19. Jahrhundert unverändert blieb. Der technischen Fortschritte der elektro-akustischen Synthese und Reproduktion zum Trotz, die seit den Nachkriegsjahren die Hoffnung auf eine radikale Umwälzung der Musikproduktion immer wieder aufflackern ließen, arbeitet sich auch avancierteste Musik des 21. Jahrhunderts an den Instrumenten des Sinfonieorchesters ab: Die erweiterten Spieltechniken, die Anreicherung durch Instrumente der außereuropäischen Musik,

die elektro-akustischen Klangbearbeitungen veränderten das Klangbild zwar entscheidend. Dennoch sind Werke, die ganz auf das Orchestermaterial verzichten, erstaunlich selten.

Diese Situation hat ihren äußerlichen Grund in den Institutionen des Musikbetriebs: Ausbildung, Ensembles und Veranstalter von Kunstmusik sind im Wesentlichen auf das Repertoire des 18. und 19. Jahrhunderts ausgerichtet. Diese Dominanz eines historischen Repertoires ist eine Merkwürdigkeit der musikalischen Kunst, die sich so in keiner anderen Kunstform findet. Ihr Grund liegt tiefer. Die unbedarfte Bezeichnung der Musik von 1700–1950 als *klassisch*, die den Sprecher sogleich zum Banausen stempelt, trifft bei aller Unwahrheit doch einen wahren Punkt: Klassisch sind gewisse Werke jener Zeitspanne, weil sie bis heute mehr als bloße Dokumente ihrer geschichtlichen Umstände sind. Jenseits der veralteten Stilmerkmale, an denen man ihre historische Begrenztheit erkennt, besitzen klassische Werke einen überzeitlich-normativen Charakter: Sie haben zwar ihre »unmittelbare Sagkraft«, aber doch etwas von ihrer Schlagkraft in unserer Gegenwart nicht gänzlich eingebüßt – sie können uns noch immer erschüttern, selbst wenn sie in vieler Hinsicht unverständlich geworden sind.⁹⁶ Dies rettet den »barbarischen Namen des Klassischen«⁹⁷ nicht vor seiner üblichen Funktion, die Werke des Kanons gegen jede ernsthafte Befragung ihres Kunstcharakters abzuriegeln. Dennoch scheint gerade auch die Kunst der Gegenwart nicht ohne Referenzwerke auszukommen: Gelten auch die vergangenen Kunstregeln nicht mehr, so lehren sie noch immer, was Kunstregeln überhaupt sein könnten. Für die Musik gilt das besonders: Folgt man den historischen Untersuchungen Lydia Goehrs,⁹⁸ so etabliert sich der Begriff des musikalischen Kunstwerks erst in jener Zeit, deren Repertoire bis heute den klassischen Konzertbetrieb beherrscht. Klassisch hießen diese Werke daher zurecht, wenn sich an ihnen der Kunstcharakter von Musik exemplarisch erfahren lässt, d.h. sofern in ihnen Musik als autonomes Gebilde erscheint.⁹⁹

Nichts garantiert, dass dies so bleiben muss. Wie alles geschichtlich Seiende ist auch die Normativität der klassischen Werke keine Denknotwendigkeit: Sie ist kontingent und kann vergehen. Es gibt keine prinzipiellen Gründe, die ausschließen würden, dass Werke klassisch

96 Für die Zweiseitigkeit des Klassischen als historische und normative Kategorie, siehe Gadamer 2010 (wie Anm. 45), 275.

97 Theodor W. Adorno, Der Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens, in: *Dissonanzen* (Gesammelte Schriften, 14), Frankfurt am Main 2003, 15.

98 Vgl. Goehr 2008 (wie Anm. 8).

99 Zugleich darf nicht unerwähnt bleiben, dass viele Werke, die in diesem Sinne klassisch wären, noch immer weitgehend aus dem Konzertbetrieb ausgeschlossen sind.

werden oder ihre Klassizität verlieren. Fatal wäre es in diesen Fragen, die Augen davor zu verschließen, dass vieles an jener Musik, die gemeinhin klassisch heißt, lächerlich geworden ist:¹⁰⁰ das Pathetische und Pompöse, das Floskelhafte und Schematische, das Weinerliche oder Galante. Das Klassische ist ein Vergangenes, es erscheint im Blick des Späteren auf ein Früheres, das so nicht mehr möglich ist. Und dennoch ist das Vergangene klassisch nur, weil es nicht ganz vergangen ist. Diese Gegenwärtigkeit besitzen die klassischen Werke nicht von sich aus. Sie wird ihnen von den Werken, Kommentaren, Interpretationen und Kritiken verliehen, die ihnen antworten, ohne sich dabei ehrfürchtig zu verneigen.

Zerstörung

Das *Piano Concerto* von Simon Steen-Andersen ist ein solches Werk. 2014 uraufgeführt, ist es im Bewusstsein geschrieben, dass sich ein Klavierkonzert nicht mehr schreiben lässt. Der erste Schritt der Komposition ist konsequenterweise die Zerstörung eines Konzertflügels. Sie bildet die Voraussetzung des Werks. Im Vorfeld der Komposition ließ Steen-Andersen ein Klavier von der Decke einer Fabrikhalle stürzen. Mit Kameras und Mikrofonen nahm er auf, wie das Instrument am Boden zerschellt. In einem zweiten Schritt entstanden Aufnahmen, in denen der Pianist Nicolas Hodges den lädierten Flügel bespielt. Beide Aufnahmegruppen bilden zusammen die Materialgrundlage des Werks.

Es läge nahe, diese Geste im Sinne der modernen Tradition der Instrumentenzerstörung zu lesen. Die Aktionen der Wiener Gruppe, von Nam June Paik, Georges Maciunas, Al Hansen, La Monte Young, Raphael Montañez Ortiz, Annea Lockwood, aber auch die Skulpturen von Arman bilden eine Art Kanon dieser ikonoklastischen Gattung, die bis heute immer wieder bedient wird.¹⁰¹ Die Widerspiegelung des Gewaltsamen der bürgerlichen Gesellschaft, die Betonung der materiellen Bedingtheit der Kunst, die Verweigerung der Verwertungsketten des Kunstmarkts, das Aufbrechen der kulturellen Disziplinierung, die Verflüchtigung des Kunstschaffens ins Spurlose der Aktion – dies sind gängige Motive, die mit der Zerstörung des Flügels als des Symbols bourgeoiser Kultur verbunden sind. Diese Interventionen sind an die Diskussion der 1960er Jahre gebunden: In der destruktiven Aktion wird ein falscher Kunstbegriff

100 Das Lächerliche des Klassischen vernahm schon Friedrich Schlegel, Lyceums-Fragmente, in: Hans Eichner (Hg.), *Charakteristiken und Kritiken I: (1796–1801)* (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 2), München 1967, Nr. 60, 153.

101 Vgl. Gunnar Schmidt, *Klavierzerstörungen in Kunst und Popkultur*, Berlin 2013.

bekämpft, der Werke zur konsumierbaren Ware, zum Luxusgut oder Dekorationsgegenstand verdinglicht. Dagegen wird das Ereignisshafte, das Einmalige und Unumkehrbare des Zerstörungsakts gefeiert: Was davon übrigbleibt, ist kein emphatisches Werk, sondern Dokument, Zeuge, Spur einer künstlerischen Tat.

Es ist offenkundig, dass diese Ideen ihre Schlagkraft verloren haben: Die Zerstörungsaktionen werden heute in Kunstmuseen als Klassiker des Happenings wiederaufgeführt, die zerstörten Instrumente als Skulpturen ausgestellt. Umgekehrt hat die bürgerliche Musikkultur an symbolischer Schwere eingebüßt. Johannes Kreidler hat die Unwiederholbarkeit der Provokation in seinem Musiktheater *Audioguide* (2013/14) vorgeführt: Gleich 66 Geigen ließ er auf der Bühne zertreten, ohne damit die geringste Entrüstung auszulösen – die quantitative Steigerung zeigt den Qualitätsverlust der Geste an. Wer heute noch auf die Kraft der destruktiven Aktion setzt, gerät in die Nähe des Provinziellen.

Steen-Andersens Flügelsturz steht zwar in der Linie der Zerstörungsaktionen, aber er verändert ihren Status: Denn der Sturz wird bei ihm nicht als Kunstaktion affirmiert. Damit trägt er der Veränderung dieses seltsamen Performance-Materials Rechnung: Die Zerstörung bürgerlicher Instrumente hat ihre ästhetische Dringlichkeit verloren, sie wird achselzuckend hingenommen. Als verbrauchtes künstlerisches Verfahren wird es nun aber zum Material eines Werks, und zwar konkret: es liefert ein audiovisuelles Material, aus dem ein Werk gemacht wird. Mit einem Ausdruck der fünfziger Jahre könnte man die Zerstörung des Klaviers daher als Moment der »Vorformung« bezeichnen.¹⁰² Nicht die symbolische Wirkung der abstrakten Aktion, sondern die sinnliche Konkretion des singulären Sturzes gerät in den Mittelpunkt der Beschäftigung: Wie verläuft der Zerfall des Instruments, wie hört sich der Aufprall an, wie entwickelt sich der Nachhall?

Das Werk beginnt mit der Projektion der extrem verlangsamten Aufnahme des Flügelsturzes. Im Großbildschirm über dem Orchester erscheint der Aufprall des Flügels, der in dieser Zeitlupe einem sanften Auftreten gleicht; leicht splittern die Rahmenteile, Abdeckungen und Füße vom Klavierkörper ab und schweben in den Umraum. Ein Wirbel auf der großen Trommel und das Schleifen mit Sandpapier bereiten den Aufschlag des Flügels leise vor, mit dem ersten Bodenkontakt setzt die Orchestertotale ein und steigt, nicht schlagartig, sondern verzögernd in ein überwältigendes Cluster an: ein dumpf wabernder Fluktuationsklang, der von Donnerblech, Großer Trommel und den hohen Streichern dominiert wird und so die Tiefenverzerrung der verlangsamten Tonaufnahme imitiert, mit der er verschmilzt.

¹⁰² Vgl. György Ligeti, Wandlungen der musikalischen Form, in: Monika Lichtenfeld (Hg.), *Gesammelte Schriften* Erster Bd., Mainz 2007, 85–105, 93.

Dieser Totalklang macht sogleich klar, wie Steen-Andersen den Sturz verwendet: Der mikrotonale Cluster-Klang ist der Aufnahme abgehört. Über 70 Takte wird dieses zerdehnte Bersten gehalten, die einzelnen Blech- und Holzbläserstimmen treten versetzt vor und zurück, lösen sich kaum merklich aus dieser Klangmasse und bringen, wie ein verzerrter Nachhall, die innere Bewegtheit, das Chaotische der Zersplitterung zur Geltung. Allmählich nur dünnt sich der Klang aus, nach vier Minuten bleiben alleine die diminuierenden Streicher- und Perkussionsgruppen übrig.

Diese Eröffnung nimmt eine klassische Geste des Konzerts auf: die Exposition der Totalität des verfügbaren Klangumfangs. Die Stimmung ist der »Vorstellung des Chaos« aus Haydns *Schöpfung* verwandt, aber auch die gewaltig einschlagenden Orchesterakkorde zu Beginn des fünften Klavierkonzerts Beethovens wären Vorbilder für dieses Verfahren. Der Klangapparat wird als eine Übermacht installiert, die den Hörer erdrückt. Bei Steen-Andersen führt sie jedoch das Signum der Zerstörung bei sich: Geistfeindlich zersprengt sie, was gehobenen Kunstgenuss verspricht.

Das inszenierte Bersten des Klaviers wirft ein neues Licht auf das Material, das es erst hervorzubringen scheint. Die Massierung des Orchesterklangs zu Clustern galt in den 1960er Jahren in Werken von György Ligeti, Iannis Xenakis oder Friedrich Cerha als Antwort auf die sogenannte *Krise der Figur*:¹⁰³ Die Nivellierung der Intervallqualitäten in der dodekaphonischen und seriellen Musik führte in eine Situation, in der die Suche nach individuellen Figuren – herausgehobenen Intervallfolgen – sinnlos wird. Das motiviert ein Komponieren mit Klangflächen, in denen keine Intervalle mehr unterschieden werden können: Etwa durch Stapelung von Sekunden oder die Verdichtung des Kontrapunkts zur Mikropolyphonie. Diese Verfahren der Entdifferenzierung der Tonhöhen werden bei Steen-Andersen als Reflex einer mechanischen Operation lesbar: Der Cluster wird als das Resultat einer extremen Verlangsamung gehört. Es klingt, als steige die Komposition ins einzelne Tonereignis hinein und zerdehne die Zeit.

Aufbau

Die destruktive Vorkomposition erfüllt aber noch eine ganz andere Funktion: Sie ist eine aleatorische Präparation des Klaviers. Damit stellt sich das Werk in die Nachfolge eines anderen Klassikers der modernen Musik: Dem *Concerto for prepared piano* (1951) von John Cage. Die

¹⁰³ Vgl. Heinz-Klaus Metzger, Die Krise der Figur, in: Rainer Riehn (Hg.), *Musik wozu: Literatur zu Noten*, Frankfurt am Main 1980, 129–36.

Präparierung des Klaviers durch Objekte, die auf die Saiten platziert werden, führt bei Cage zu neuartigen Klangfarben; sie erweitert das Klangmaterial, aber der Sinn der Präparation geht nicht in dieser Anreicherung des Instrumentariums auf. Zwei andere Momente sind entscheidend: Zum einen ist der klangliche Effekt der Präparation oftmals unerwartet, zum anderen lassen sich die so entstandenen Klangfarbendifferenzen nicht in derselben Weise systematisieren, wie die Tonhöhen der chromatischen Leiter.¹⁰⁴ Daher besteht eine Inkongruenz zwischen der Klaviatur, die das temperierte Tonsystem abbildet, und der ungeordneten Vielzahl von Klangtypen, die sich mithilfe dieser Klaviatur erzeugen lassen. Die Präparation vollzieht eine Befreiung der Einzelklänge aus ihrer tonsystematischen Ordnung, die Cages ganzes Werk verfolgt: »The prepared piano [...] led me to the enjoyment of things as they come, as they happen, rather than as they are possessed or kept or forced to be.«¹⁰⁵

Die systematische Ordnung, welche die Klaviatur abbildet, erlaubt es dem kompositorischen Subjekt, kontrolliert auf eine Menge von Klängen zuzugreifen: Es beherrscht den Klangraum systematisch. Am präparierten Klavier verliert das kompositorische Subjekt diese Kontrolle. Es ist diese Selbstzurücknahme, welche auch die Zufallsverfahren motiviert, die Cage in seinem Klavierkonzert verwendet. Präparation und Zufallskomposition sind Verfahren, in denen sich das künstlerische Handeln kritisch gegen sich selbst verhält, um das Material, mit dem es umgeht, in seiner unselektierten Mannigfaltigkeit freizusetzen.

In Steen-Andersens Klavierkonzert wird die Unkontrollierbarkeit der Präparierung dramatisiert: Welche Klänge sich mit dem zerborstenen Klavier noch produzieren, ob sie sich zu einem Werk werden fügen lassen, ist ungewiss. Zugleich hebt er das Gewaltsame hervor, das im Aufbrechen der überlieferten Tonsysteme liegt: Was bei Cage zur friedvollen Geste des Geschehen-Lassens verharmlost wird, ist in Wahrheit ein Akt der Destruktion, es ist die Zerstörung des Gewohnten.

Doch das Ereignis des Sturzes ist nur ein Moment des Werks. Denn dieser ersten Phase der Unverfügbarkeit folgt bei Steen-Andersen der Versuch, das gewonnene Material kompositorisch zu beherrschen. Anders als Cage kann er heute nicht mehr beim Eigenwert des Einzelklangs stehen bleiben. Die abstrakte Befreiung der Klänge – die Tatsache, dass

¹⁰⁴ Carl Dahlhaus' Einwand, dass sich Klangfarben nicht wie Tonhöhen systematisieren ließen, weil sie keine Skalen bilden und untransponierbar sind, blieb bisher unwiderlegt. Seine Einschätzung, dass sich Kompositionen, welche die Kategorie der Farbe dennoch ins Zentrum stellen, ins Formlose begeben, kann hingegen nicht überzeugen, vgl. Carl Dahlhaus, Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs, in: Hermann Danuser (Hg.), *Gesammelte Schriften* 8, Laaber 2005, 223–243.

¹⁰⁵ John Cage, How the Piano Came to be Prepared, in: *Empty Words. Writings '73–'78 by John Cage*, London 1980, 8.

alle erdenklichen Klänge in musikalische Ordnungen eingehen können – ist eine künstlerische Intervention, die längst vollzogen ist. Dem destruktiven Schritt muss ein konstruktiver folgen, sollen die Klänge nicht ins Unverbindliche, ins Vormusikalische zurücksinken. Die Tatsache, dass Cage sich diesem Schritt verweigerte, zeigt die Grenze seiner Kunst an. Denn die abstrakte Erlaubnis, die Cage predigt, bedeutet noch keine Ermächtigung: Ob sich die »Allklangnatur«¹⁰⁶ in künstlerische Gebilde verwandeln lässt oder ob sie im Gegenteil das Ende der Komposition einläutet, ist letztlich eine Frage des kompositorischen Gelingens.

Steen-Andersens Vorgehen steht in vielerlei Hinsicht unter dem Diktum Helmut Lachenmanns, *Komponieren hieße ein Instrument zu bauen*; ein Gedanke, an dem sich viele Komponistinnen der neueren Generation zu orientieren scheinen.¹⁰⁷ Die destruktive Dimension liegt bereits in Lachenmanns Gedanken angelegt. Dem Konstruktiven des *Bauens* geht die Destruktion des ästhetischen Apparats voraus, die eine Selbstkritik des kompositorischen Könnens miteinschließt. Ein Instrument aber »baut« man, so Lachenmann, nicht schon dadurch, dass man ein Instrument zerschlägt, sondern indem man einen begrenzten Möglichkeitsraum musikalischer Klänge in den Zeitverlauf projiziert.

Man darf das Lachenmannsche Diktum daher nicht allzu wörtlich nehmen. Es geht nicht darum, sich erfinderisch im Instrumentenbau zu betätigen. Keine Erweiterung von Spieltechniken, keine noch so ungewöhnliche Besetzung oder Klangquelle ist für sich schon ein neues Instrument. Das Ineinandergreifen von Destruktion und Konstruktion, das imaginäre Instrument, das Lachenmann durch Material- und Selbstkritik zu bauen versucht, kommt erst in der Komposition zur Geltung: Es ist die Konstellation von Klängen, die sich zusammenschließen, *als ob* sie einem einzigartigen Instrument entsprängen.¹⁰⁸ Das Instrument zeigt sich erst in seiner Verwendung im Werk, es ist ein Möglichkeitsraum, in den hinein sich ein Werk verwirklicht; und der Anspruch, der in Lachenmanns Spruch liegt, geht dahin, diesen Möglichkeitsraum nicht als einen im Voraus gegebenen zu akzeptieren, sondern in jedem Werk zu erneuern. Die moderne Forderung an die Kunstproduktion, keine Exemplare gemäß überlieferter Gattungsregeln herzustellen, sondern mit jedem Werk eine singuläre Form in Auseinandersetzung mit dem Material herzustellen, diese Forderung nach autonomer Durchbildung wird hier konsequent weiter gedacht: Die Übernahme eines bestehenden Reservoirs

106 Diesen Begriff von John Cage stellt Ferdinand Zehentreiter ins Zentrum seiner Auslegung der Zufallsverfahren, vgl. Ferdinand Zehentreiter, *Musikästhetik: ein Konstruktionsprozess*, Hofheim 2017, 314–359, hier: 330.

107 Helmut Lachenmann, Über das Komponieren, in: Josef Häusler (Hg.), *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, Wiesbaden 1996, 77.

108 Ebd. 80.

von Einzelklängen in Gestalt der tradierten Instrumente wird als eine Fremdbestimmung erkannt, die es in eine selbstbestimmte Gestaltung der elementaren Klänge zu überführen gilt.

Ein Instrument bietet eine spezifische Begrenzung des Klangmaterials an. Seit der Cageschen Öffnung sind die traditionellen Instrumente nicht wegen ihrer Klangvielfalt, sondern vielmehr wegen der spezifischen Beschränktheit interessant geblieben. Soll die Konstruktion eines Instruments nicht positivistisch als bloße Erweiterung des Klangarsenals verstanden werden, so besteht sie in einer spezifischen Begrenzung des Möglichkeitsraums klanglicher Verbindungen.

In diesem Zusammenhang steht auch die große Bedeutung, die der Anordnung der Instrumente im Raum in der jüngeren Musikgeschichte verliehen wurde: Im Aufbau der Bühne werden die Verhältnisse präformiert, die das Makroinstrument des Werks ausmachen. Viele Werke von Steen-Andersen stellen sich diesem Anspruch ganz explizit, indem sie eine neuartige Inszenierung der Klangproduktion ersinnen: *Black Box Music* (2012), *Inszenierte Nacht* (2013), *Chambered Music* (2007) wären Beispiele. Das szenische Setting des *Piano Concerto* lässt sich folgendermaßen beschreiben: Vor dem groß besetzten Orchester befindet sich der Pianist Nicolas Hodges in der klassischen Solistenposition an einem intakten Konzertflügel. Ihm gegenüber sitzt, wie in einem Doppelklavierkonzert, sein virtuelles Ebenbild, sein Gespenst: Auf einen Bildschirm, dessen Umriss eine Klaviersilhouette andeutet, werden die Filmaufnahmen projiziert, in denen Nicolas Hodges den zerstörten Flügel bespielt. Ein zweiter Bildschirm befindet sich über dem Orchester und zeigt die Aufnahme des Klaviersturzes.¹⁰⁹ Beide Projektionen und ihre entsprechenden Tonspuren, die über Lautsprecher erklingen, werden während des Konzerts durch den Pianisten ausgelöst, indem er einen auf der Notenablage seines Flügels versteckten Sampler bespielt. Die Klaviatur des Samplers verfügt über drei verschiedene Aufnahmeregister, sie kann auf drei *sample banks* zurückgreifen. In der ersten Belegung der Tasten werden Filmsequenzen ausgelöst, die mehrere Minuten dauern können, im zweiten und dritten Sampleregister befinden sich die Aufnahmen vereinzelter Spielaktionen, die der virtuelle Pianist auf dem lädierten Flügel ausführt: die Klangereignisse des zweiten Registers lassen Tonhöhen erkennen, während jene des dritten Registers geräuschhaft sind.

¹⁰⁹ Eine Ausnahme bildet der Beginn der Kadenz, wo auch der zweite Bildschirm Nicolas Hodges zeigt, wie er den lädierten Flügel bespielt, jedoch aus einer anderen Perspektive.

Sampling

In dieser Anlage deutet sich schon an, wie Steen-Andersen über den destruktiven Akt hinaus geht: Die unverfügbaren Klangtrümmer werden durch die Technik des Samplings verfügbar gemacht. Ging Cage der Frage nach, wie sich in der Situation des befreiten Klangs noch ein Klavierkonzert komponieren lässt, so befragt Steen-Andersen diese Möglichkeit unter den Bedingungen des digitalen Samplings. Denn das Sampling verändert den kompositorischen Zugriff aufs Material. Die in einzelne Soundfiles zerschnittenen Klänge können verwendet werden, ohne vorher in ein systematisches Verhältnis zueinander gesetzt zu werden. Das präparierte Klavier ist der Vorläufer dieser Situation: Schon bei ihm besteht eine Diskrepanz zwischen der tonsystematisch geordneten Klaviatur und der ungeordneten Reihe der Klänge. Beim Sampler wird diese Diskrepanz absolut: Die Zuordnung von Taste und Klang ist völlig arbiträr, der virtuoseste Klangkomplex wird mit demselben Tastendruck ausgelöst wie ein banaler Sinuston.

Was der Sampler abspielt, sind digital fixierte Klänge, identisch reproduzierbare Klangereignisse.¹¹⁰ Dies verbindet ihn mit der *musique concrète*, elektronischen Musik oder Tonbandmusik. Was den Sampler jedoch von diesen Ansätzen unterscheidet, ist die Tatsache, dass im Sampling das fixierte Klangmaterial in vereinzelte Klangobjekte, in diskrete Einheiten zerschnitten wird, die in der Konzertsituation ausgelöst werden. Im Gegensatz dazu geht die Montagearbeit am Tonband der Aufführung voraus und nur die Verteilung der Klänge auf die Lautsprecheranlage kann während des Konzerts entschieden werden. Aufgrund dieser Vorentschiedenheit, die das elektronische Konzert mit der Filmvorführung teilt, mangelt es dem Lautsprecherkonzert an Bühnenpräsenz: Die Musik vom Band geschieht nicht im emphatischen Jetzt.¹¹¹ Diesen Mangel verspricht das Sampling zu beheben, indem es die Montagearbeit ins Jetzt der Aufführung verschiebt: Auf der Klaviatur vollzieht der Pianist gleichsam den Tonschnitt der Studioteknikerin. Auf diese Weise oszilliert der Sampler zwischen Instrument und Wiedergabegerät, zwischen Produktion und Reproduktion von Klang. Dabei kann er prinzipiell auf eine ungleich größere Anzahl von fixierten Klängen zurückgreifen, als dies zu Zeiten der Tonbandmusik möglich gewesen wäre: Das digitale Klangarchiv erscheint geradezu unbegrenzt. Diese unbeschränkte Verfügbarkeit von Klängen ist natürlich ein Trug – in Wahrheit ist der

110 Ich ziehe diesen Ausdruck dem Begriff der »Klangaufnahme« vor, weil er auch elektronisch produzierte und bearbeitete Klänge umfasst, vgl. Michel Chion, *La musique concrète, art des sons fixés*, Lyon 2009.

111 Vgl. Steven Takasugi, Warum Theater?, in: *Musik Texte* 149, 2016, 13–15. Ausführlicher dazu im Kapitel VI.2.

Zugriff des Einzelnen auf das Archiv in vielerlei Hinsicht begrenzt – und dennoch verändert sich durch die quantitative Steigerung auch die Qualität der Samples gegenüber dem mühevoll produzierten Tonbandklang: In seiner abstrakten Verfügbarkeit ist das Sample ein prinzipiell entwerteter Klang.¹¹² Diese Situation wirkt sich auf das Komponieren im Ganzen aus. Wer sich dem technischen Entwicklungsstand nicht verschließen will, wird ihre Kompositionsentwürfe mithilfe von Samples überprüfen, auch wenn sie für ein Streichquartett schreibt. Als Werkzeug des Komponierens tendiert der Computer dazu, das Klavier zu verdrängen. Damit ist aber die schillernde Verfügbarkeit des unendlichen Archivs der Klänge im Kompositionsprozess ständig präsent – unweigerlich stellt sich bei jedem Einzelklang die Frage, die Johannes Kreidler immer wieder betont: Warum neu komponieren, was schon vorhanden ist, warum notieren, was schon als fertige Tonkonserve lagert?¹¹³

Form

Die Diskretisierung der Klangobjekte, die Diskrepanz zwischen Körpergeste und Klangresultat, die scheinbar unbegrenzte Verfügbarkeit und die damit einhergehende Entwertung des Einzelklangs bilden den Hintergrund des *Piano Concerto*. Das aufwändige Dispositiv ist darauf angelegt, die verschiedenen Ebenen – Flügelsturz, Pianist, virtueller Pianist und Orchester – ineinander spiegeln zu lassen; das Wechselspiel von Solistin und Begleitung, von Individuum und Gemeinschaft, welches das klassische Konzert prägt, erfährt so eine Potenzierung, welche im Verlauf des Werks entfaltet wird. Dieser Verlauf lässt sich in vier Teile gliedern. Einer Einleitung – dem Sturz – folgt ein Teil, in welchem drei verschiedene Materialien, gewissermaßen Absplitterungen des Sturzes, durchgearbeitet werden. Der zweite Teil leitet zu einer ausgedehnten Solo-Kadenz mit Tutti-Nachspiel über, dem als letzter Teil ein tonloser Abgesang folgt.

112 Diese Entwertung des digitalen Klangs spielt eine wichtige Rolle in Werken wie *Der »Weg der Verzweiflung« (Hegel) ist der Chromatische* (2011/12) von Johannes Kreidler, *Die letzten 25 Jahre in No. 1 Hits der deutschen Jahrescharts dargestellt durch Karlheinz Stockhausens Studie 2 5x.* (2014) von Hannes Seidl oder *Weiß/Weißlich 22* (1996) von Peter Ablinger. Ausführlich reflektiert die Bedeutung des digitalen Samplings für die Gegenwartsmusik Harry Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik: eine Musikphilosophie*, Mainz 2012.

113 Vgl. Johannes Kreidler, Zum Materialstand der Gegenwartsmusik, in: Harry Lehmann et al. (Hg.), *Musik, Ästhetik, Digitalisierung: eine Kontroverse*, Hofheim 2010, 31–36.

Kaskaden

Der lange Fluktuationsklang, das zerdehnte Bersten, mit dem das Stück einsetzt, wird mit dem Einsatz des Solisten in Takt 71 als eine Art Orchestervorspiel verständlich. Der Pianist etabliert sogleich das Material, das den folgenden Abschnitt prägen wird: zwei großintervallig absteigende Skalen (I: g^{'''}-gis^{''}-a'-a-Dis-A₂ und II: cis^{'''}-cis^{''}-cis'-d-B₁). Der Sturz des Flügels wird in die musikalische Metapher der Kaskade umgesetzt, welche die pianistische Virtuosität von jeher prägt – kein anderes Instrument vermag das Tongefälle von acht Oktaven in solch schwindelerregender Weise zu durchschreiten wie das Klavier. Der Sturz liefert jedoch auch die Vorlage für die Verarbeitung dieses Kaskadenmaterials: Der Aufprall des Flügels erwies sich in der Zeitlupe als ein Prozess mit zwei Phasen, einer Kompressionsphase, in der die Beine des Flügels sich verbiegen, auf die eine Expansionsphase folgt, in der das Instrument zu explodieren scheint. Diese Abfolge von Stauchung und Ausdehnung wird auf das Kaskadenmaterial abgebildet: Erklängen die beiden Skalen zunächst getrennt, so schieben sie sich, in immer kürzeren Dauernwerten, immer enger ineinander bis in Takt 95 ein Umschlagpunkt erreicht ist, von dem an sich die Skalen wieder voneinander lösen. Dieses Verfahren von Verdichtung und Ausweitung wiederholt sich in den folgenden Teilen in unterschiedlichen Varianten: Zunächst antwortet das Orchester der solistischen Kaskade (I) mit der Umkehrung der zweiten Skala (Takt 115ff.), dann verdoppelt sich der Pianist, der nun die Skalen zugleich auf dem intakten Flügel (Kaskade II) und über den Sampler auf dem lädierten Flügel (Kaskade I) ineinander und auseinander treten lässt (Takt 199ff.). Das extrem reduzierte Skalenmaterial lässt die Virtuosität dieser Skalenkombinatorik hervortreten, zugleich ist für den Zuschauer nicht unmittelbar zu durchschauen, wie sich virtueller und aktueller Hodges in diesem seltsamen Wettstreit zueinander verhalten.

Dieser Kampf ist jedoch ein höchst ungleicher, denn der Sturz hat den Flügel stark verstimmt. Die Kaskade erscheint auf dem lädierten Flügel mikrotonal getrübt. Umgekehrt stellt sich nun die Frage, ob nicht die Skala selbst – die ja eine Annäherung an eine Oktavstapelung bildet – das Resultat der Zerstörung darstellt: Diese Skala mag erklingen, wenn man auf dem ruinierten Flügel die Oktaven über dem großen A greift. Zudem sind die Tonhöhen auf dem lädierten Flügel zwar erkennbar – es wird auf das zweite Register der Sample-Datenbank zurückgegriffen –, das Timbre der Klänge ist jedoch stark verändert und erinnert an die perkussiven Klangfarben der *Sonatas and Interludes* für präpariertes Klavier von John Cage. Diese erstickten, gedämpften, klirrenden Klaviertöne werden durch die orchestralen Gegenstimmen wieder aufgenommen und mit erweiterten Spieltechniken imitiert. Der konstruktiven Skalenarbeit zum Trotz sind diese Passagen von einer gewissen Grobheit

geprägt, so dass der Gesamteindruck entsteht, es gelte notbehelfsmäßig zusammenzuflicken, was längst nicht mehr hält. Die Umkehrungen und Verschiebungen der Skalen sind schematisch, sie bleiben dem erklingenden Material so äußerlich, als seien sie bloß auf der Klaviatur erdacht: Die Diskrepanz, welche dem Sampler eignet, tritt in der musikalischen Faktur hervor.

An dieser Stelle wird auch das Zerschneiden des Klangflusses offenbar, welches das Sampling notwendigerweise voraussetzt. Die Montage-tätigkeit wird durch das Bild betont. Um die Klänge des lädierten Flügels rhythmisch präzise platzieren zu können, sind die Samples um die vorbereitende Geste des Pianisten beschnitten: Sie beginnen hart mit dem Anschlag. Jedes Video-Sample setzt daher wie mit einem Zucken des virtuellen Pianisten ein. Dieses Abrupte der Bildebene überträgt sich auf den Klang: Der Einzelklang erscheint als Fragment einer Geste.

Diese Fragmentierung der musikalischen Kontinuität wiederholt sich ab Takt 219 auf einer höheren Ebene. Die Textur ineinander geschobener Kaskaden wird jäh durchbrochen von einer eintaktigen, schrillen Tremolo-Textur (Sampler-Triller, Piano-Cluster, Piccolo, Es-Klarinette, Percussion, Flexaton, Xylophon), die sich wie ein Zensurbalken über das Geschehen schiebt. Diese Unterbrechung scheint das Skalenmaterial in drei unterschiedliche Elemente zu zersprengen: Die weiten Kaskaden, eine enge mikrotonal-chromatische Skala sowie ein abruptes Glissando. Diese Elemente werden im Folgenden weiter ineinander geschoben, doch immer häufiger wird nun die Skalenarbeit durch den blockartigen Einschub der Zensurbalkentextur unterbrochen. Dieses einbrechende Material erweist sich nun selbst als Ausschnitt einer Klangfolge, von der mit jeder Unterbrechung ein zusätzlicher Takt hörbar wird (Takte 287–90, 340–43, 394–98, 435–40 etc.): Eine Reihe äußerst unterschiedlicher Impulsklänge, deren groteskes Nebeneinander durch die regelmäßige Anordnung im Viertelschlag noch unterstrichen wird. Auch diese Klänge können als Absplitterungen der Flügelzerstörung gehört werden, vielleicht als Orchestration des Aufschlaggeräusches bei unterschiedlicher Abspielgeschwindigkeit. Wenn in Takt 469–73 diese neunteilige Reihe in ihrer Ganzheit erklingt, hat sie sich bereits als eine zwingende Fortschreitung ins Gehör eingeschliffen. Sie etabliert sich als ebenbürtige Gegengestalt zum Skalenmaterial – nur dass diese Impulsreihe nicht permutiert wird, sondern in sturer Gleichheit erscheint. In den sich überstürzenden Kaskaden und der mechanischen Impulsreihe verstreben sich so zwei verschiedene Formen musikalischer Äußerlichkeit zu einer dichten Konstruktion, die aufgrund der Reduktion des Materials erstaunlich durchhörbar bleibt.

Zwei weitere Materialien stören diesen Gegensatz von Skalenarbeit und Impulsreihe, von Kaskaden und Schocks. Zum einen wird mehrfach für einige Takte das tonlos-perkussive Material der dritten Sample-Bank

präsentiert, das den letzten Teil des Werks prägen wird. Das Spärliche dieses Materials kommt einem Aussetzen aus dem mechanischen Fortgang gleich, es besitzt einen schwebenden Charakter. Zum anderen wird die nervöse Faktur an vier Stellen durch den unheilvollen Anfangscluster, das verlangsamte Bersten durchbrochen (T 365, 452–3, 571–2, 645). Wie eine Fermate dehnt dieser Klang die musikalische Zeit, sowohl des Sich-Überstürzens der Skalen als auch des mechanischen Fortschreitens der Impulsreihe. Das zerdehnte Bersten währt jedoch nur sehr kurze Zeit, es hat eine mahnende, eine vorausweisende Funktion: Der Klang droht die Wiederholung des Sturzes an.

Kadenz

Diese Ankündigung bleibt vorerst unerfüllt. Über eine Phase, in der die Impulsreihe zersetzt wird und die verdichteten Materialien wieder gelockert werden, beginnt sich das Orchester ab Takt 735, ganz als gelte es, die verbeulte Klanggestalt zurecht zu biegen, über mikrotonale Schwankungen auf einen C-Klang einzustimmen. Sobald dieser erste Einklang erreicht ist, tritt mit einem Paukenwirbel ein Zitat aus dem ersten Satz aus Beethovens erstem Klavierkonzert ein: Die pompöse Vorbereitung der Solokadenz, die im unvermeidlichen Quart-Sext-Akkord kulminiert. Das Orchester erklingt jedoch als schwerfällige Provinzkapelle mit erheblichen Intonationsschwierigkeiten, was die orchestrale Kadenzankündigung als hohle Floskel des klassischen Klavierkonzerts erscheinen lässt: Die musikalische Konvention zeigt sich, wie der Sockel eines Heldendenkmals, als schäbiger Pomp. Ist nicht das ganze Versprechen der solistischen Kadenz, so scheint diese Stelle zu fragen, wie all das Heroische und Majestätische der alten Kunst längst unerträglich geworden? Wie kann man heute eine musikalische Formfunktion ernst nehmen, in der ein herausragendes Individuum sich über die dienende Masse erhebt, um sich, frei improvisierend, all das Material, was ihm vorher noch entgegenstand, in der Unverwechselbarkeit eines Personalstils anzueignen? Was sich so ankündigt, ist keine Kadenz, sondern vielmehr deren Unmöglichkeit.

Eine Kadenz setzt das Fortdrängen der musikalischen Zeit aus. Die Vollendung der Kadenz im engen Sinne – die Akkordfortschreitung Tonika-Subdominante-Dominante-Tonika, die eine Tonart bestimmt – wird in der solistischen Konzertkadenz aufgeschoben. Die Zeit der Kadenz hängt in der Luft. Zwischen dem Quart-Sext-Vorhalt des Orchesters und dem Dominant-Triller, auf den die Kadenz hinsteuert, spannt der Solist eine Zwischenzeit auf, ein Zögern. Steen-Andersens Flügelsturz will den Wortsinn ins Bewusstsein rücken: Die Kadenz ist ein Fallen – ein weit hinausgezögerter Quintfall vom Dominantvorhalt zur Tonikabestätigung.

Diesen aufgeschobenen Quintfall kann eine Musik jenseits der Funktionsharmonik nicht mehr leisten; deshalb vollzieht sie sich im *Piano Concerto* durch ein weiteres Zitat. In einer längeren Videosequenz spielt der virtuelle Hodges auf dem lädierten Flügel eine Passage aus dem ersten Satz aus Beethovens A-Dur Klaviersonate Nr. 28 (op. 101). Die Wahl des Zitats fügt sich ins Formprinzip des Werks, handelt es sich doch um eine Sonate, welche als Schwelle zu Beethovens Spätwerk gilt.¹¹⁴ Im resignierten Ausdruck des ersten Satzes der Sonate kündigt sich, dieser Einteilung zufolge, jene Infragestellung des heroischen Gestus der mittleren Schaffensperiode an, die vor allem Beethovens letzte Streichquartette charakterisieren: Der berüchtigte Spätstil, der seinen Ausdruck gerade darin hat, dass er die Ausdruckskonventionen nicht mehr mit Subjektivität ausfüllt, sondern in ihrer Hohlheit stehen lässt – Dissoziation und Verfremdung werden zum Gestaltungsprinzip.¹¹⁵ Steen-Andersen zitiert somit nicht den klassischen Beethoven, sondern dessen Selbstkritik. Der kurze erste Satz der Sonate besitzt dabei selbst schon den aufschiebenden Charakter einer Solokadenz: Über weiträumige Modulationen wird die Etablierung der Grundtonart lange hinausgeschoben. Steen-Andersen lässt den virtuellen Pianisten einen Ausschnitt vor dieser Tonartbestätigung spielen, den Beginn der Durchführung (T. 41–52) in einem stark reduzierten Tempo. Nur wenige der gedrückten Tasten lassen überhaupt eine Tonhöhe erkennen, und dann nur eine stark verstimmt. Die meisten Noten bleiben Leerstellen, man hört das Klappern der Mechanik, den Schatten eines Tones. Die erkennbaren Tonhöhen sind dem Duktus der musikalischen Phrase daher wie unregelmäßige Akzente gegenrhythmisch eingestreut. Es erklingt eine durchschossene Melodie, deren Verlauf sich nur mehr erahnen lässt, eine musikalische Ruine: Was stehen blieb, ist dem Zufall geschuldet.

Das Zitat wird wiederholt, wobei nun der auf der Bühne anwesende Pianist einige der fehlenden Töne ergänzt, um zuletzt immer deutlicher die Harmonien auszufüllen und so das dramatische Crescendo hörbar zu machen, das die Phrase in einen Trugschluss stürzen lässt. Dieser Übergang vom ruinenhaften Schatten zum vollen Klang wirkt auf Beethovens Sonate zurück, er lässt erahnen, welche erschütternde Wirkung sie einst gehabt haben muss. Im zitierten Abschnitt der Sonate wird die schlichte Melodie des Beginns in die Mollparallele geführt, mit starken dynamischen Kontrasten und durch eine synkopische Begleitung verunsichert; schwere und leichte Zählzeiten, Auftakt und Taktbeginn werden vertauscht. Eine sequenzierende Steigerung treibt das Motiv bis ins dreigestrichene g, wo es mit dem völlig unerwarteten his in Takt 48 einen

114 Vgl. Theodor W. Adorno, *Beethoven: Philosophie der Musik: Fragmente und Texte*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 2015, 198.S. 198.

115 Ebd. S. 263ff.

harmonisch waghalsigen Absturz über mehrere Tritonusverbindungen erleidet, der durch harte Sforzati auf schwachen Taktstellen zusätzliche Gegenstöße erfährt. Die Verfremdung, die dieses Zitat bei Steen-Andersen erfährt, geschieht in einer Weise, welche die Radikalität des ursprünglichen Texts wieder zur Erscheinung bringt. In der zerschossenen Gestalt tritt die durch Gewohnheit verdeckte Brüchigkeit des Zitierten hervor.¹¹⁶

An diese Stelle setzt Steen-Andersen die Illusion des Illusionsbruchs: Der virtuelle Hodges wendet seinen Blick vom Instrument weg und schaut für wenige Sekunden in die Kamera; und somit ins Publikum. Der Blick ist fragend, vielleicht prüfend, ob das wirklich gewollt sein könne. Es ist der Moment, in welchem das Prekäre dieses Werks sich zeigt. Dem einmaligen Ereignis des Flügelsturz verhaftet, wird es sich nie vom Gespenst des Nicolas Hodges ablösen können. Jeder andere Pianist, der das Werk aufführen will, würde diesen virtuellen Nicolas Hodges sich zum Ebenbild nehmen müssen. Denn einen Sturz zu wiederholen und das neu zerstörte Klavier zu bespielen, hieße ein anderes Werk zu schaffen. Indem das Klavierkonzert das Ephemere der Aktion in seine Werkform aufnimmt, ist es gezwungen den Werkcharakter des Bleibenden aufzugeben. Nie wird sich dieses Werk so vergegenständlichen können, dass es von Hodges als seinem Miturheber unabhängig würde. Der zögernde Blick des Pianisten ins Publikum, der zugleich ein Blick zum Komponisten ist, mahnt an dieses Verhängnis.

Auf diese Unterbrechung des Scheins folgt das Anfangsthema der Sonate, nun gesetzt als Duo für den Pianisten und seinen Sampler-gesteuerten, zuckenden Widerpart. Doch die Phrase hält bereits im zweiten Takt auf einer Fermate inne. Die Melodie wird weitergeführt, nur um zwei Takte darauf wieder unterbrochen zu werden. Erst im dritten Anlauf erreicht die Linie ihren Höhepunkt und wird, ganz anders als zu Beginn der Beethovenschen Sonate, über eine absteigende Tonleiter in eine Reihe von Trillern geführt. Steen-Andersen zitiert hier nicht den Beginn des ersten Satzes, sondern die Überleitung vom dritten Satz, *Langsam und sehnsuchtsvoll*, zum Allegro-Finale. An dieser Stelle zitiert Beethoven selbst das lyrische Thema des ersten Satzes. Beethoven lässt es als ein Vergangenes erscheinen, ein Erinnerungsbruchstück, das von Fermaten durchsetzt ist, so als wolle er die Anstrengung des Sich-Erinnerns mit ins Stück einschreiben; ein Erinnern, das immer nur stückweise gelingen will. Mit einer abrupten Geste wird diese Erinnerung zuletzt von sich

116 Solche Verfahren rettender Verfremdung hat Steen-Andersen bereits in *Insenzierte Nacht* eingesetzt, etwa mit der Bass-Arie *Ich habe genug, Schlummert ein, ihr matten Augen* der Kantate BMW 82, deren wirkungsvolle Tiefe Steen-Andersen mit einer Übertragung für Posaune und einer extremen Verlangsamung zur Geltung bringt.

gewiesen (T 25ff.), wie im Entschluss zur Verdrängung überstürzt sich das Werk in die Trillerkette, die das Fugato des letzten Satzes ankündigt. Steen-Andersen zitiert diesen Abschnitt als einen Moment, in dem eine sich selbst bereits als vergangen zeigende Musik in gegenwärtiger Erinnerung gebrochen wird; die Stimmung des »Ernstfalls«, die Adorno in der zerrütteten Lyrik der Beethoven-Sonate vernimmt, scheint in diesem Zerlegen des bereits Zerbrochenen noch einmal auf.

Komik

Die gebrochene Reminiszenz erfüllt bereits in der Sonate Beethovens die Funktion einer Kadenz, welche harmonisch von der Dominante E-Dur zur Grundtonart zurückführt, ein Moment der Erinnerung, der Introversion, der die Rückkehr zur Objektivität der Polyphonie im Tutti-Finale herauszögert. Spätestens wenn Steen-Andersen dem Triller des Solisten den bedrohlichen Orchester-Cluster unterlegt – das gedehnte Bersten vom Beginn des Werks – so ist der Ausgang der Kadenz beschlossen: Statt den Solisten auf dem sicheren Boden der Tonika landen zu lassen, zeigt Steen-Andersen, wie der Konzertflügel, wirkungsvoll verlangsamt, auf dem harten Grund zerschellt. Diese Übererfüllung der Erwartung wird sogleich konterkariert, denn kaum ist das Krachen ausgeklungen, spult die Aufnahme, und mit ihr der Klang, zurück, saugt den Flügel wieder in die Höhe, um ihn sogleich erneut einschlagen zu lassen. Der ganze Vorgang wiederholt sich, immer schneller folgen Einschlagen und Rückspulen aufeinander, und als wären die verhunzte Kadenzvorbereitung und die malträtierete Beethoven-Sonate nicht schon genug, treibt dieser hohle Wiederholungswitz das Werk vollends ins Absurde. Dem Entschluss zur Verdrängung in Beethovens Schlusssatz nicht unverwandt, weist Steen-Andersen den sentimentalischen Augenblick des Kadenz-Zitats abrupt von sich. Denn dieser Augenblick der Erinnerung kommt jener nostalgischen Funktion gefährlich nahe, den das verstimmte Klavier – als Überbleibsel einer angeblich besseren Zeit – in den Produkten der Kulturindustrie übernimmt. Die kostbare Erinnerung weicht deshalb einer infantil-sadistischen Freude am Kaputtschlagen, das allmählich zur Begleitung eines abgedroschenen Ragtimes umfunktioniert wird. Mit *The Cascades* von Scott Joplin bricht Gebrauchsmusik in die gekünstelte Sehnsucht ein, und so erfüllt er präzise jene Funktion, die man auch dem polternden Marsch des zweiten Satzes der A-Dur-Sonate Beethovens zuschreiben kann: Das Alltägliche durchbricht den Schein der Kunst und bewahrt ihn so, zur bloßen Lüge zu verkommen. Der Ragtime wirft aber auch ein nochmals neues Licht auf den Flügelsturz. Die Zerstörungskunst tritt auf einmal in die Nähe des Komischen, in dem das Zertrümmern von Klavieren seit den Cartoons, Buster Keaton und

den Marx Brothers eine lange Tradition hat.¹¹⁷ Die Komik vernichtet ein bereits Nichtiges:¹¹⁸ Jene aufgeblasene Konzertkultur, die mit tiefgreifender Kunsterfahrung wirbt, während sie meist nicht mehr bietet als den Genuss des Mitdabeiseins unter denen, die es sich leisten können. Auch das Konzertieren am Flügel wird lächerlich, weil hier, im Bereich des zweckfreien Spiels, mit solch verbissenem Ernst gearbeitet wird, als drohe ein Vorgesetzter mit der Kündigung.¹¹⁹ In der komischen Zerstörung des Klaviers revanchiert sich die Kunst gegen einen Disziplinierungsapparat, dessen einzige Zielvorgabe die Vermeidung falscher Töne ist. Zugleich widerspiegelt der sadistische Humor des Cartoons und Slapsticks den Blick der »niederen« Unterhaltungswelt auf das vermeintlich Höhere, das nicht bloß Zerstreuung, sondern Versöhnung versprache. Jenen, denen die Unterhaltung der Cartoons gilt, ist solche Erfahrung schon alleine aus materiellen Gründen verwehrt. Der vorenthaltenen Versöhnungserfahrung in der Hochkultur entspricht die vorenthaltenen Freiheit im Leben: Das Klavier verkörpert so die Lüge der bürgerlichen Kultur, eine Kultur aller Menschen zu sein, wo sie doch den Klassengegensatz zur Existenzgrundlage hat, der es einem Großteil der Menschen systematisch verunmöglicht, die Zeit mit Klavierspielen zu verbringen. Deshalb erscheint das Klavier im Cartoon nicht als Symbol der Freiheit, sondern des gebrochenen Freiheitsversprechens der bürgerlichen Gesellschaft. Daraus erhellt die Lust am Eindreschen auf die Anschlagmechanik. Im Zerschlagen des falschen Versprechens berührt das Komische die Avantgarde, avancierte Kunst trifft sich mit dem Slapstick.

Abgesang

Zielt der Witz auf die Pointe, so gerät Steen-Andersens Einlage ins Stocken. Sie endet mit dem ersten ungebremsten Einschlag des Flügels. Dieser letzte Sturz eröffnet den letzten Teil des Werks, einen rätselhaft tonlosen Abgesang. Der Pianist bespielt nun ausschließlich das dritte Sample-Register: Die toten Tasten. Zwei Aktionstypen werden

117 Etwa Laurel and Hardys katastrophaler Klavierlieferung aus *The Music Box*, Charlie Chaplins und Buster Keatons unfreiwillige Klavierpräparation in *Limelight*, vor allem aber Harpo Marx' zerstörerische Interpretation des Cis-moll Präludiums von Rachmaninoff, sowie die unzähligen Flügelstürze des Zeichentrickfilms, der Kampf zwischen Mickey Mouse und einem sich selbst spielenden Flügels in *The Opry House*, das Innenklaviergezänke von Tom and Jerry's *In Concert* und natürlich die frühen *Tom and Jerry*, die dem Klavier als *Piano Tooners* die Zähne ziehen.

118 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (Werke, 13), Frankfurt am Main 2016, 97.

119 Vgl. Der Gedanke stammt von Adorno 2003 (wie Anm. 97), 48–49.

unterscheidbar, einerseits die Samples, in denen der virtuelle Pianist die Tasten normal drückt, aber nur das heisere Klopfen der Flügelmechanik hörbar wird, andererseits die Samples, in denen die Klänge nicht durch das Drücken, sondern durch das schnelle Loslassen der Tasten entstehen. Diese leisen Geräusche werden durch das Orchester beantwortet. Dieser Klang lässt sich aber auch auf dem intakten Flügel hervorbringen: An mehreren Stellen ist der Pianist angehalten, Akkorde so sanft zu greifen, dass kein Anschlag hörbar ist, um die Tasten zu einem notierten Zeitpunkt schlagartig loszulassen. Es kommt nicht selten vor, dass man diese Geste am Ende eines herkömmlichen Konzerts beobachtet, wenn die Solistin sich gleichsam aus der Versenkung heraus zu reißen vorgibt und auf diese Weise einen Klang nach dem letzten Klang des Werks hören lässt; ein Klicken, das den Übertritt vom Raum des Scheins in den Raum der Wirklichkeit markiert. Mit diesem Grenzklang holt Steen-Andersen das Schlussproblem ins Werk ein. Der Sampler löst rhythmisch artikulierte Schlussgesten aus, die ihrer Funktion, abschließen zu können, beraubt sind. Weil die klangliche Dimension dieser Aktionen sehr diskret bleibt, tritt die Körperbewegung des Pianisten hervor: Aus ihrem Zusammenhang gerissen erscheint das Tippen, Anschlagen, Abgreifen und Tasten als solches. Wie in Lachenmanns *Wiegenmusik* (1963), wo der Pianist die Tasten des Klaviers bespielt, ohne je eine Saite erklingen zu lassen, wird der körperliche Akt der Produktion, den die musikalische Tradition zu verbergen sucht, hervorgekehrt, indem er das erwartete Produkt – den Wohlklang – verweigert: Das Klavierkonzert erscheint nun als eine Bewegung des Tastens, als eine Toccata der Verweigerung. In Steen-Andersens Werk ist aber auch diesem Aspekt eine Differenz eingeschrieben, die durch den Sampler erzeugt wird. Die Gesten, die der Pianist auf dem Sampler ausführt, stehen in einem Missverhältnis zu den Gesten seines virtuellen Gegenübers, die der Sampler auslöst. Die Frage, ob die rhythmische Struktur des Tastens einen musikalischen Sinn ergibt, ob etwa Motive wiederaufgenommen oder gar mit weiteren Zitaten gespielt wird, entzieht sich der Hörerfahrung: Eine hoch artikulierte Zeitgestaltung erklingt wie eine lautlose Prosa, die nichts als Rätsel aufgibt. Steen-Andersen führt hier den Gedanken der *musique concrète instrumentale* weiter, er komponiert eine Musik, die insofern konkret ist, als in ihr die körperliche Arbeit der Klangerzeugung gegen die abstrakte Klangvorstellung zur Geltung kommt. Im selben Zuge erweist sich jedoch auch das scheinbar konkrete als abstrakt: Unter den Bedingungen elektronischer Klangerzeugung besitzt die materielle Verursachung des Klangs den Charakter einer Inszenierung.¹²⁰ Diesen Widerspruch trägt der Schlussteil offen aus, und genau dadurch findet das

¹²⁰ Dieses Abstrakt-Werden der konkreten Körperbewegungen befragt Steen-Andersen in der Werkfamilie *Besides*, in der dieselben Bewegungsabläufe

Werk hier eigentümlich zu sich selbst: Die unverständliche Textur drängt nicht darauf, gebrochen zu werden, in ihrer truglosen Fragilität kann sie für einen Moment stehen bleiben.

Ein Werk, das den Klang nach dem Schlussston in sich einschließt, kann mit keinem Schlussston schließen: An seine Stelle tritt eine geraffte Videosequenz im Stil eines *Making-of*, in der das gefallene Klavier eingepackt, verladen und verstaut wird. In ihm zieht sich das Werk auf jene dokumentarische Funktion zurück, die es zu überwinden vorgibt. Denn durch die Person des Nicolas Hodges ist das Werk ans Einmalige der Aktion gefesselt: Es kann seinen Dokumentcharakter nicht abschütteln.

Der Schluss gesteht, wie ein Fade-out, ein Unvermögen ein. Zwar verweigert er sich dem Naheliegenden, dem zur Konvention gewordenen offenen Schließen, das die tonlose Struktur des letzten Abschnitts angeboten hätte. Äußerlich betrachtet zeigt das Werk letztlich eine konventionelle Anlage: Exposition, Durchführung, Kadenz, Tutti-Reprise, Coda. Ein Schluss im Offenen hätte diese Form affirmiert; die *Making-of*-Sequenz nimmt sie zurück. Dadurch wird der Verlegenheitsschluss stimmig. Denn die Materialien, die in diese Form eingehen, lassen sich auf kein gemeinsames Zeitmaß bringen, sie stellen vielmehr selbst unterschiedliche Weisen der Zeitgestaltung dar: Das Dehnen, Rafften, die überstürzenden, schwebenden und tastenden Bewegungsformen, die der mechanischen Wiederholung entgegenstehen. Diese Vielheit von Zeitgestaltungen sprengt das Kontinuum der großen Form: Ihr Widerspruch bleibt bestehen.

Dennoch fällt die Musik nicht auseinander. Das vieldeutige Motiv des Fallens zieht sich durch sie hindurch.¹²¹ Dieses Motiv ist ein negatives, es hat seinen Fluchtpunkt nicht in einer Bestätigung, sondern in der Zerstörung des Fallenden. Das wirkt sich auf die Einheit des Ganzen aus: Was das Werk eint, ist die Distanz, die es zu sich selbst einnimmt. Seine unvereinbaren Momente – das Überwältigende des Aufpralls, die Konstruktionsarbeit der Skalen, das Sentimentalische des Zitats, die Kälte des Komischen, das Rätselhafte der Toccata – retten sich wechselseitig, indem sie sich relativieren: Jeder Teil, für sich selbst genommen, griffe zu kurz, er würde in seiner Einseitigkeit falsch. Selbst der hermetische Abgang erhält sein Recht nur daraus, dass er nicht das Ganze ist. Nur im Gegensatz zum Platten entgeht er jener falschen Tiefe des Sinnlosen, die sich dort einstellt, wo keiner mehr Sinnvolles erwartet, und die so oft das zeitgenössische Musikschaffen dem Kitsch ausliefert.

auf verschiedene Instrumente angewendet werden. Ausführlicher zu diesem Problem Kapitel VI.2.

121 Den Begriff der *coalescence* als Modus der Formbildung in der zeitgenössischen Musik entwickelt Mark Hutchinson, *Coherence in New Music: Experience, Aesthetics, Analysis*, London ; New York 2019.

III Bedingungen zeitgenössischer Musik

Mit Blick auf das *Piano Concerto* von Simon Stehen-Andersen lassen sich einige Bedingungen gewinnen, unter denen das zeitgenössische Musikschaffen sich vollzieht. Die Rede von Bedingungen zeitgenössischer Musik muss allerdings mit einigen Vorbehalten versehen werden. Es kann nicht darum gehen, einen materialen Kriterienkatalog oder eine Liste von Tabus zu erstellen, an denen sich die gegenwärtige Kunstmusik auszurichten hätte. Denn bereits die Idee einer solchen abstrakten Erfassung des Materialstands liefe der Logik des ästhetischen Urteils entgegen: Sie stellte doch den irrigen Versuch dar, das künstlerische Gelingen ans Erfüllen von begrifflichen Vorgaben zu binden. Die Bedingungen, um die es im Folgenden gehen soll, können und sollen eine solche Funktion nicht einnehmen. Vielmehr geht es darum, ein Vorverständnis von künstlerischen Problemen zu formulieren, welche die gegenwärtige Situation der Musik prägen. Es handelt sich bei diesen Bedingungen also um Problemzusammenhänge, in die sich Musikerinnen und Komponistinnen gegenwärtig begeben, und zwar unabhängig davon, ob sie sich dessen bewusst sind, ob sie es wollen oder nicht. Unweigerlich wird ein Werk gegenwärtiger Musik im Horizont dieser Probleme gehört. Das bedeutet mitunter, dass selbst wenn sich eine Künstlerin subjektiv nicht um diese Zusammenhänge kümmert, ihre Werke zu diesen Problemen Stellung beziehen, und sei es in der Form der Indifferenz oder Ablehnung. Wie sie sich diese Bedingungen zu eigen machen soll und welche dieser Aneignung zu gelingenden Werken führen, kann die theoretische Reflexion nicht präjudizieren.

Mit dieser Einschränkung ist ein zweiter Vorbehalt verbunden, der die Spezifik dieser Bedingungen betrifft. Sie bilden den Versuch, die gegenwärtige Lage der Kunstmusik begrifflich zu umreißen. Die Auffassung der Gegenwart, des Zeitgenössischen, die dabei ins Spiel kommt, ist jedoch eine Weite: Die Bedingungen gelten nicht erst für die 20er Jahre des gegenwärtigen Jahrhunderts, sondern reichen viele Jahrzehnte zurück. Wie weit genau die musikalische Gegenwart zurückreicht, ist eine kunstkritische Frage von Gewicht, die hier nicht vorschnell entschieden werden kann. Eine Reihe von musikhistorischen Arbeiten suggeriert, dass die 1980er Jahre hier eine Schwelle markieren.¹²² Die Werke

122 Vgl. Tim Rutherford-Johnson, *Music after the fall: modern composition and culture since 1989*, Oakland, California 2017; Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist 2006; Paul Griffiths, *Modern music and after*, New York 2010; David Metzger, *Musical modernism at the turn of the twenty-first century*, Cambridge 2011; Seth Brodsky, *From 1989, or European music and the modernist unconscious*, Oakland, California 2017.

von Gérard Grisey, Luigi Nono, Morton Feldman, Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough oder Steve Reich, die in jener Zeit entstanden, bilden den Ausgangspunkt, von dem aus viele Entwicklungen der letzten 40 Jahre verständlich werden. Sie stellten musikalische Probleme und Herausforderungen in den Raum, an denen Musikerinnen und Komponistinnen bis heute weiterdenken: Spektralismus und Mikrotonalität, die verschiedenen Varianten des Minimalismus, die Erweiterung der Spieltechniken und deren elektroakustische Überformung, Reduktionen und Verkomplizierung serieller Strukturen, Verfahren der Sonifizierung, der algorithmischen Komposition oder der Montage phonographischer Materialien – um nur einige solcher Fragen zu nennen –, bilden seither bestimmende Bezugspunkte, während gewisse Zentralanliegen der Nachkriegsavantgarde, wie etwa das Problem der seriellen Integration, der musikalischen Graphik oder des Einbezugs von Zufallsoperationen, seit jener Zeit stark an Bedeutung verloren haben. Die musikalische Gegenwart lässt sich daher weniger von einem Bruch her begreifen, der in den 1980er Jahren erfolgt wäre, sondern von einer allgemeinen Verschiebung hin zu musikalischen Fragen, die zwar schon damals nicht gänzlich neu waren, aber eine neue Bedeutung erhielten.

Die Bedingungen, um die es im Folgenden geht, liegen aber, wenn man so will, auf einer noch allgemeineren Ebene. Sie benennen keine besonderen kompositorischen Verfahren oder musikalischen Ansätze, sondern skizzieren den Problemhintergrund, der solche Verfahren motiviert, auf den sie antworten und aus dem sie somit ihren Sinn beziehen.

I. Sprachverlust

Die erste Bedingung lässt sich auf den Begriff des Sprachverlusts der Musik bringen. Sie prägt bereits die Musik des frühen 20. Jahrhunderts, bleibt aber bis heute ein Hintergrund, ohne den die Gebilde der Kunstmusik unverständlich bleiben. Der Sprachverlust bezeichnet die Differenz der modernen zur traditionellen Musik. Traditionelle Musik artikuliert sich in einer geteilten Sprache, in einem allgemein verbindlichen Idiom. Die englische Sprache kennt dafür den passenden Ausdruck der *common practice*. Musik ist selbstverständlich keine Sprache im engen Sinne: Sie erlaubt keine Aussagen propositionaler Struktur. Die musikalischen Sprachen haben aber mit den natürlichen Sprachen gemein, dass sie ein Ensemble von eingeübten Regeln zur Bildung von Ausdrücken darstellt, deren Sinn für die Mitglieder der Sprachgemeinschaft unmittelbar verständlich ist: Sie bilden eine zweite, gesellschaftliche Natur aus. Das Paradigma einer solchen geteilten musikalischen Sprache ist die Tonalität, verstanden als der gesamte Komplex

der Dur-Moll-tonalen Kadenzharmonik mit all ihren formalen Konsequenzen und Bedingungen, welche während einer gewissen Zeit die Rahmenbedingung der europäischen Musik bildete. Die Urszene des Sprachverlusts ist entsprechend in den atonalen Werken der Zweiten Wiener Schule zu suchen; in der Sprachlosigkeit des integralen Serialismus und der Aleatorik fand diese Entwicklung ihre vielleicht höchste Steigerung. Es gibt aber auch andere Traditionen mit anderen musikalischen Sprachen, die für die Mitglieder dieses Überlieferungszusammenhangs selbstverständlich waren – und es ist auch denkbar, dass sich neue musikalische Sprachen etablieren könnten. Weshalb soll dann aber die Sprachauflösung, die sich in der europäischen Avantgarde um 1900 vollzieht, für die Gegenwart verbindlich sein? Man kann die Frage umformulieren: Sind die Gründe, welche diesen Sprachverlust motivierten, auch heute noch legitim?

Um diese Frage allgemein zu beantworten, muss man von den einzelnen Werken absehen, in denen sich dieser Sprachverlust ja in ganz unterschiedlichen Varianten und als Antwort auf ebenso unterschiedliche Materialtendenzen vollzieht. Was ihnen aber als übergeordnete Tendenz gemeinsam ist, kann man folgendermaßen umreißen: Der Anspruch auf Autonomie, der in der modernen Kunst zum Selbstbewusstsein kommt, zwingt die Kunstproduktion, in jedem Werk neue Gedanken in neuen materialen Formen zu artikulieren. Nur durch eine solche Selbstbestimmung der künstlerischen Arbeit kann die Kunst dem ästhetischen Urteil gerecht werden, das die Werke als singuläre Erscheinungskomplexe und nicht als Exemplare allgemeiner Gattungsregeln beurteilt. Diese Artikulation neuer Formen kann innerhalb einer geteilten Sprache wie der Tonalität geschehen, aber ein solcher Produktionsrahmen geteilter Regeln wird irgendwann ausgeschöpft sein: Von diesem Moment an können neue Formen nur mehr dadurch entstehen, dass dieser Rahmen gedehnt, aufgelöst, thematisiert oder ganz zerbrochen wird. Erklärt man sich den Sprachverlust auf diese Weise als Konsequenz des Autonomieanspruchs der modernen Kunst, so wird auch ersichtlich, weshalb – entgegen den naiven Hoffnungen mancher Künstler – über den Trümmern der ausgeschöpften Tonalität keine neue, allgemein geteilte Sprache errichtet wurde. Denn ein geteiltes Regelgefüge, dem sich eine neue *common practice* unterwerfen würde, widerspräche dem Anspruch auf Eigenregelung, den die modernen Werke erheben. Die gegenwärtige Geltung des Sprachverlust hängt somit an diesen beiden Prämissen: Die Ausschöpftheit des tonalen Idioms und die Autonomie der Kunstwerke. Beide Prämissen können bestritten werden. Die erste Prämisse wird durch gelingende Werke verneint, welche im tonalen Rahmen neue musikalische Gedanken artikulieren. Ob das möglich ist oder nicht, lässt sich zwar nicht vorab entscheiden. Dagegen spricht aber die Tatsache, dass die Tonalität als selbstverständliche Ordnung nicht wiederherstellbar

ist: Deshalb erscheinen neotonale Werke in der Regel, ob sie es wollen oder nicht, als forciert naiv oder unernt. Die zweite Prämisse wird durch Produktionen verneint, die sich vom modernen Anspruch der Autonomie lösen und sich als heteronome Gebilde affirmieren. Sie fügen sich den Traditionen, Gebräuchen und Anforderungen der sozialen Praktiken ein und akzeptieren diese Fremdbestimmtheit, meist in der Hoffnung, dafür an einer gelingenden, freien Praxis teilzuhaben. Dass diese Kunstpraktiken keine neuen Gedanken artikulieren, ist dann kein Problem mehr, denn sie haben sich ja von diesem Anspruch gelöst. Im nächsten Abschnitt soll das Problem gezeigt werden, in das dieser zweite Ausweg führt: Die sogenannten Traditionen und sozialen Praktiken des Musikmachens sind gegenwärtig der Verwertungslogik der Kulturindustrie unterworfen und können deshalb nicht als freie Praktiken verstanden werden.

Die allgemeinen Gründe, die den Verlust der tonalen Sprache motiviert haben, sind daher auch in der Gegenwart nicht einfach verschwunden. Für die gegenwärtige Situation der Musik mit Kunstanspruch gilt daher, dass sie nicht im Medium einer geteilten Sprache geschieht. Der entscheidende Punkt dieses Begriffs einer Musiksprache liegt in der Selbstverständlichkeit dieser Regeln: Solange eine musikalische Sprache etabliert ist, kann sie von den Produzenten wie von den Rezipienten als unhinterfragte Grundlage aller musikalischen Arbeit vorausgesetzt werden. Sie bildet eine zweite Natur: das nicht-thematische Medium, in welchem sich alle musikalische Thematisierung vollzieht.¹²³ Von einem Verlust einer solchen allgemeinverbindlichen und unhinterfragten Grundlage der Kunstproduktion zu sprechen, soll daher nicht bedeuten, dass die musiksprachlichen Mittel völlig verschwunden wären oder dass es keine gelungenen Werke gäbe, die sich dieser Mittel bedienen. Es bedeutet lediglich, dass die Regeln und Verfahren, aus der die musikalische Sprache bestand, ihre Selbstverständlichkeit und somit ihre unmittelbare Geltung verloren haben. In diesem Sinne stehen auch etwa die Werke des Minimalismus im Stil von Philipp Glass' *Einstein on the Beach*, die tonale Akkordverbindungen verwenden, unter der Bedingung des Sprachverlusts. Das zeigt sich an der Unverbindlichkeit, mit der die tonalen Akkorde in dieser Musik verwendet werden: Die harmonischen Funktionen, die diese Akkorde einst erfüllten, sind auch in dieser oberflächlich tonalen Musik nicht mehr in Kraft. Daher eignet diesen Dreiklängen bei Glass jener eigentümliche Charakter der Indifferenz und Kälte, jene ausgestellte Austauschbarkeit, die ihren präzisesten Ausdruck im Musiktheater Robert Ashleys findet und als Grundgehalt dieser Art des Minimalismus verstanden werden kann.

123 Vgl. Thomas Khurana, Die Kunst der zweiten Natur und die andere Natur der Kunst, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 66/3, 2018, 339–361.

Der Sprachverlust der nicht-tonalen Musik hingegen zeigt sich am offensichtlichsten im anhaltenden Unverständnis, auf das sie in der breiten Öffentlichkeit stößt. Dieses Unverständnis ist nicht einfach sachfremd oder bloßer Ignoranz geschuldet. Eine Musik, die sich nicht im Medium einer geteilten Praxis vollzieht, ist ja tatsächlich nicht unmittelbar verständlich. Die verbreitete Vorstellung, dass solche Musik einer kleinen Gemeinschaft Eingeweihter vorbehalten wäre, denen die Formen ihrer musikalischen Expertensprache genauso unmittelbar verständlich wären wie die Schlusskadenz den Sängerinnen eines Kirchenchors, geht gänzlich an der Sache vorbei. Denn die Musik der Moderne hat keine neue Sprache hervorgebracht, auch keine Expertensprache. Sie zerfällt vielmehr in eine Vielzahl untereinander inkongruenter Artikulationsformen, die niemandem zur zweiten Natur wurden. Im Kulturbetrieb hat sich – dessen ungeachtet – die Rede von musikalischen Sprachen etabliert, die etwa eine Künstlerin für sich entwickelt oder gefunden hätte. Mit »Sprache« ist dann aber etwas ganz anderes gemeint als jene geteilte Verständigungsform, um die es hier gehen soll: Gemeint ist ein Individualstil, der die Werke der fraglichen Künstlerin wiedererkennbar macht. Eine solche klangliche Signatur als Sprache zu bezeichnen, ist irreführend, denn die Ausprägung solcher »signature styles« ist vielmehr ein weiteres Symptom des Verlusts einer musikalischen Sprache, die von einer Sprechergemeinschaft gebraucht würde.

Konvention und Sprache

Diese erste Diagnose muss jedoch differenziert werden. Zum einen betrifft die Problemlage, die hier Sprachverlust genannt wird, nur ein Aspekt dessen, was man mit Albrecht Wellmer als das Spektrum der Sprachähnlichkeit der Musik auffächern kann. Er unterscheidet fünf Dimensionen dieser Ähnlichkeit:¹²⁴ Wie Sprache, ist Musik *ausdruckschaft*, sie kann auf *nichtmusikalische Sachverhalte* bezogen werden, sie folgt *grammatischen* oder enger: *syntaktischen* Verknüpfungsregeln, sie kann *verschriftlicht* werden und sie ist ein Gegenstand, der konstitutiv auf *Interpretation* angewiesen ist. Offensichtlich betrifft der Bruch mit der Tonalität nur den Aspekt der musikalischen Syntax. Die Dimensionen der Sprachähnlichkeit verhalten sich aber nicht gleichgültig zueinander. Denn fallen die syntaktischen Regeln weg, welche die Bildung sinnvoller musikalischer Einheiten und Sequenzen anleiten, so werden diese Einheiten selbst prekär: Das zeigt sich in der Krise, in welche so grundlegende Begriffe wie *Figur*, *Thema*, *Motiv*, *Satz* oder *Periode* in der post-tonalen Entwicklung gerieten. Wird aber das Abheben von gegliederten Sinneinheiten aus dem

124 Wellmer 2009 (wie Anm. 85), 28ff.

musikalischen Gesamtgeschehen problematisch, dann wird davon auch die Frage des Bezugs solcher Einheiten auf nicht-musikalische Sachverhalte berührt. Denn dieser semantische Bezug setzt ja die Identifikation jener musikalischen Zeichen voraus, die aufs Nichtmusikalische bezogen sind. Das verändert wiederum die konstitutive Rolle der Interpretation, denn der Verlust einer geteilten Syntax betrifft ja ganz grundsätzlich die Frage, worin das Verstehen von Musik besteht. Dasselbe gilt zuletzt auch für die Notationstechniken des Fünfliniensystems, die auf die Fixierung taktrhythmischer und tonaler Strukturen zugeschnitten sind.

Auf der anderen Seite wäre es auch verkürzt, die gesamte nachtonale Musik schlicht als unverständliches, sinnloses oder absurdes Geschehen zu erachten. Die Theorien, welche die Werke der modernen Kunst, auch über die Musik hinaus, ganz aus diesem Zerbrechen des Sinns heraus verstehen, sind zahlreich – und gewisse Aussagen Adornos sind, nebenbei gesagt, an dieser Verkürzung nicht ganz unschuldig. Die einflussreichsten Varianten solcher Kunsttheorien operieren zentral mit dem Begriff der Materialität: Er bezeichnet jene Dimension zeichenhafter Gebilde, welche für das Verständnis ihrer Bedeutung, also für ihre Zeichenfunktion, irrelevant ist. Der Umgang der modernen Kunst mit den tradierten Kunstzeichen wird dann als ein Zersetzen ihrer Zeichenfunktion verstanden, in der die Materialität dieser Zeichen hervorbricht. Die ästhetische Erfahrung dieses Hervorbrechens einer vom Sinn- und Verstehensbezug befreiten Stoffschicht der Zeichen wird dann etwa als Präsenzerlebnis, als Subversion des Verstehens oder performative Unterbrechung von Interpretationsversuchen begriffen.¹²⁵ Die moderne Kunst und ihre Erfahrung erscheinen dann als ein fortwährender Sturz ins Sinnlose.¹²⁶ Gegen diese Darstellung spricht, dass die Werke der modernen Kunst keineswegs so unverständlich sind, wie es diese Theorien suggerieren.¹²⁷ Grundsätzlicher noch scheitert diese Theorie

125 Vgl. Menke 2012 (wie Anm. 11); Mersch 2002 (wie Anm. 78); Fischer-Lichte 2004 (wie Anm. 78).

126 Auch der Begriff der ästhetischen Kraft, der in der späteren Ästhetik Christoph Menkes eine Zentralstellung einnimmt, ist aus diesem Zusammenhang motiviert. Das ästhetische Kräftespiel, das in Kunstwerken zum Ausstrag kommt, ist ein grundloses, sinnunterlaufendes Geschehen: der dunkle Grund moderner Subjektivität. Wie ein solch irrationales Faktum auf den Geltungsanspruch des ästhetischen Urteils und dessen Kritik am Urteilen bezogen werden kann, bleibt dann aber ebenso dunkel, vgl. Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, Berlin 2013.

127 Ein Beispiel, an dem dieser Widerspruch hervortritt, ist die Interpretation einer Performance von Marina Abramovic, welche Erika Fischer-Lichte zentral in ihrer Ästhetik des Performativen vorlegt. Nachdem sie die eindeutige symbolische Bedeutung dieser Performance darstellt – eine mit christlichen Motiven durchsetzte Anklage des Gewaltcharakters des jugoslawischen

daran, dass sie von einem kunstfremden Begriff des Sinns ausgeht: Nur wenn der Sinn eines Werks so verstanden wird, dass er sich aus einer bloßen Verwendung von Zeichen mit konventionell etablierter Bedeutung ergibt, kann es so etwas wie eine sinnfreie Dimension der materiellen Zeichengestalt geben, welche im Zersetzen des Sinns hervorbricht. In Kunstwerken, und zwar selbst in den vormodernen, ist der Sinn aber mit der sinnlich-materiellen Form des Werks untrennbar amalgamiert: Darin liegt ja gerade ihre Differenz zur herkömmlichen Kommunikation von Botschaften. Was in diesen Theorien als Hervorbrechen einer sinnfreien Materialität kodifizierter Gestalten gedacht wird, ist nichts anderes als der Prozess ästhetischer Zusammenhangsbildung. Im verstehenden Nachvollzug dieses Zusammenhangs, der noch in die Nuancen seiner sinnlichen Gestalt eingelassen ist, besteht die ästhetische Erfahrung solcher Erscheinungskomplexe. Die Entautomatisierung der Verstehensvollzüge und die Selbstkritik des Urteilens, die den Kern des ästhetischen Urteils ausmachen, sind nicht die abstrakte Negation des Sinnverstehens, sondern ein besonderer Vollzug des Verstehens. Andernfalls fiele die Erfahrung der modernen Kunstwerke entweder mit einer positivistischen Bestandsaufnahme sinnloser Gegebenheiten zusammen oder sie zöge sich auf das gänzlich gedankenlose Gewährwerden eines unbestimmbaren *Dass* zurück.

Das Unvertraut-Vertraute

Dieses grundsätzliche Argument gegen die angebliche Sinnlosigkeit moderner Kunst kann durch die Tatsache ergänzt werden, dass sich gerade in der nachtonalen Musik wie in der modernen Kunst überhaupt – aller Negation tradierter Kunstnormen zum Trotz – immer wieder Konventionen eigener Art etablieren. Der gegenwärtige Spott über die zeitgenössische klassische Musik oder den *Neue-Musik-Mainstream* trifft diesen Punkt mit derselben Vehemenz wie Adornos These vom Altern der Neuen Musik.¹²⁸ Die Erschütterung des ästhetischen Apparats, als welchen Lachenmann den Bruch mit der Tonalität und

Sozialismus – schiebt Fischer-Lichte gänzlich unbegründet die Behauptung nach, dass all diese Bedeutungen durch die Performance unterlaufen und in die reine Präsenz von leiblich-körperlichen Wechselwirkungen zwischen Performerin und Publikum überführt würden. Vgl. Fischer-Lichte 2004 (wie Anm. 78), 9–22. Ausführlicher dazu Kapitel IV.2.

128 Vgl. Michael Rebhahn, Hiermit trete ich aus der Neuen Musik aus, in: Thomas Schäfer und Michael Rebhahn (Hg.), *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik* /22, 2014, 89–95; Theodor W. Adorno, Das Altern der Neuen Musik, in: *Dissonanzen* (Gesammelte Schriften, 14), Frankfurt am Main 2003, 143–167.

all ihren Konsequenzen verstand, führt zu unvertrauten Klanggestalten und -zusammenhängen, die selbst im Laufe der Zeit zu Vertrauten werden: Diese vertraute Unvertrautheit tritt an die Stelle einer geteilten Sprache.¹²⁹ Den marginalen Zirkel der Kunstmusik prägt dann ein Einverständnis im Unverständnis. Diese Tendenz zur Konventionsbildung ist offenkundig. Aber die Diagnose wird selbst dummschlau, wenn sie die vertraute Unvertrautheit kurzerhand mit der Idee einer etablierten Klangsprache in eins setzt. Dieser Kurzschluss ist das beliebte Argument der musikalischen Reaktion. Wenn die Modernität selbst zur Tradition geworden ist, so die pffiffige Überlegung, dann ist der Traditionalismus moderner als die Moderne. Die Rückkehr vormals avantgardistischer Komponisten ins tonale Idiom, die man in den 1970er Jahren beobachten konnte, geschah oftmals in der Pose einer solchen konservativen Revolution. Wie ihr faschistisches Vorbild hat sie einzig darin recht, dass sie den Traditionalismus als ein modernes Phänomen, eben als ein Phänomen der Reaktion ausspricht. Als absichtliche Regression setzt sie den Verlust und die Überwundenheit jener Tradition voraus, die sie durch Entschluss wiedererrichten will. Der Gedanke ist aber zugleich grundverkehrt, weil die Vertrautheit des Unvertrauten, die Konventionalität des Unkonventionellen, der Konformismus des Non-konformen nicht mit dem Vorherrschen eines unhinterfragten Normengefüges gleichgesetzt werden kann. Die Konventionen der Gegenwartsmusik bilden keine Sprache der Neuen Musik aus, in der musikalische Gedanken selbstverständlich artikuliert werden könnten. Denn zum einen bilden die Hohlformen der tradierten Sprache der Tonalität noch immer die hegemonialen Normen der musikalischen Kulturindustrie. Zum anderen erreichen die Konventionalitäten der Gegenwartsmusik nicht jenen Grad von Festigkeit und Kohärenz, die sie zu tatsächlichen Normen der Musikproduktion werden ließen: Bei aller oberflächlichen Ähnlichkeit vieler Kompositionen kann man doch nicht unstrittig zwischen einem Befolgen und einem Zuwiderhandeln, zwischen richtiger und falscher Anwendung unausgesprochener oder impliziter Regeln unterscheiden. Es gibt zwar künstlerische Missgriffe und Fehlentscheide auch in der Gegenwartsmusik zuhauf, aber keine falschen Töne, die nur jenen Anfängern unterliefen, die sich die konventionellen Regeln noch nicht angeeignet hätten. Deshalb haben die Gleichförmigkeiten der Gegenwartsmusik nicht die Gewissheit einer geteilten Sprache, und der Entschluss zur Regression in historische Idiome ist daher auch keine revolutionäre Unterbrechung einer herrschenden Norm, sondern die Flucht aus der gegenwärtigen Ungewissheit, ein *retour à l'ordre*.

129 Vgl. Gunnar Hindrichs, Was heißt heute: musikalische Modernität?, in: *Musik & Ästhetik* 7/28, 2003, 5–24.

Die Differenz von Sprache und Konventionalität lässt sich an einem der herausragenden Personalstile der jüngeren Musikgeschichte verdeutlichen: Das kompositorische Schaffen Brian Ferneyhoughs. Es steht exemplarisch für jene vertraute Unvertrautheit, der eine Musik anheimfallen kann, die sich dem Sprachverlust stellt. Oberflächlich betrachtet besitzen seine Werke, die viele Komponistinnen bis heute stark beeinflusst haben, einen vertrauten, leicht wiedererkennbaren Charakter: Sie stellen typischerweise ein unübersichtliches Gefüge hektischer Instrumentalgesten dar. Seine Werke können insgesamt als Antwort auf das Scheitern der seriellen Integration aller Klangparameter interpretiert werden. Das Scheitern des Serialismus liegt in der Desintegration der seriell integrierten Klangparameter: Die über Zahlenreihen und deren Permutation zueinander in Beziehung gesetzten Klangwerte erscheinen nicht als musikalischer Gesamtzusammenhang, sondern als unzusammenhängende Folge von Einzelklängen. Ferneyhough antwortet auf dieses Scheitern, indem er es ausstellt: Er steigert die kalkulatorische Rationalität, die das serielle Parameterdenken bestimmt, ins Absurde. Das geschieht einerseits durch die Verkomplizierung der Permutationsoperationen, andererseits durch die Vervielfältigung und Überlagerung solcher Verfahren, die sich gegenseitig widersprechen. Dadurch entsteht ein undurchhörbarer Wust von Einzelgestalten, der Interpretinnen und Hörerinnen systematisch überfordert. Eindringlich geschieht das schon im frühen Orchesterwerk *La terre et un homme* (1979), das mit einem infernalischen Gestengewirr einsetzt. Hier kündigt die radikale Eigenregulierung eines Werks jeglichen Mitteilungskompromiss auf: Das Werk affirmiert geradezu seine Unverständlichkeit. Richard Toop hat in einer detaillierten Analyse des späteren Klavierwerks *Lemma – Icon – Epigramm* (1981) den Versuch unternommen, mithilfe von Ferneyhoughs Arbeitsskizzen zu rekonstruieren, wie ein solches Gestaltengewirr zustande kommt.¹³⁰ Seine Analyse zeichnet ein Ineinander von wild gewordenem Kalkül und planloser Willkür im Schaffensprozess nach, was jeden Versuch eines mitkomponierenden Hörens hoffnungslos erscheinen lässt. Ähnliches ließe sich, nebenbei gesagt, über die quasi-serielle Organisation der Zeitverhältnisse sagen, welche Helmut Lachenmanns Arbeiten vorstrukturieren: Auch bei ihm wird ein vereinheitlichendes Verfahren der seriellen Organisation in einer so inkohärenten und verkomplizierten Weise verwendet, dass es für das hörende Verständnis der resultierenden Klangerscheinung letztlich irrelevant wird.¹³¹ Mit dem

130 Vgl. Richard Toop, Brian Ferneyhough's *Lemma-Icon-Epigram*, in: *Perspectives of New Music* 28/2, 1990, 52–100. Zum Gesamtwerk Ferneyhoughs: Lois Fitch, *Brian Ferneyhough*, 2013.

131 Vgl. Helmut Lachenmann et al., *Klang, Magie, Struktur – Ästhetische und strukturelle Dimensionen in der Musik Helmut Lachenmanns.*, in: Ulrich

Streichtrio von 1995 beginnt Ferneyhough die Permutationsoperationen mithilfe der Kompositionssoftware Patchwork zu automatisieren.¹³² Die seriellen Operationen der Vorkomposition werden so konsequent zur algorithmischen Produktion von Gestaltvarianten fortgeführt, die der Komponist letztlich ohne verbindliche Konstruktionsprinzipien zusammenfügt. Die Analogie dieser kompositorischen Situation wird gewordenen Kalküls mit der zeitgleich sich etablierenden Scheinrationalität der Finanzökonomie drängt sich auf: Hier wie dort fügt sich die partielle Rationalität des algorithmisch formalisierten Kalküls im Einzelnen zu einem unüberblickbaren, hektisch ausschlagenden Gesamtgeschehen, welches aller rationalen Kontrolle entzogen scheint. Das minutiöse Errechnen auseinander abgeleiteter Klanggestalten erscheint vor diesem Gesamtgeschehen so irrsinnig wie der Versuch, in ökonomischen Modellen das Marktgeschehen auf das Zusammenwirken rationaler Entscheidungskalküle zurückzuführen; und wie dort liegt diese irrationale Rationalisierung am Grund der Unvernunft des Ganzen. Ferneyhoughs Musik erscheint so als eine Farce, eine Art musikalischer Gelehrtsatire. Dafür spricht nicht nur die sich überschlagende Gelehrsamkeit seiner Kommentare, sondern auch der Hang zum Grotesken, der in Ferneyhoughs Werken immer wieder aufscheint. Die Parodie des *espressivo* im Cellosolo des Streichtrios, ja bereits ein Blick in die Auführungsbezeichnungen der zweiten *Time and Motion Study* (1973–76) mögen dies belegen. Dort werden der Instrumentalistin, manchmal taktweise wechselnd, folgende Ausdruckscharaktere abverlangt:

Extremely nervous, but insistent; exaggeratedly expressive and effete; brilliantly superficial; excessively mannered (molto deliberato con calcolazione); violent but reserved, coldly inscrutable; schizophrenic, left hand hysterical, right hand as though sleepwalking; più deliberato (heavy, pedantic); sharp-edged (like over-exposed negative) [...] exhibitionistic, but fastidious; very (homicidally) aggressive; with bravura: rather self-important, even »operatic« in gesture [...] All details »larger than life« (as if isolated in Cabaret spotlight) [...] ¹³³

Das Imaginäre, welches diese Angaben evozieren, ist der seelische Seismograph des Expressionismus, der die desintegrierten Regungen des entfremdeten bürgerlichen Subjekts aufzeichnet. Die Musik Ferneyhoughs erscheint, Schönbergs *Pierrot Lunaire* verwandt, als eine Darstellung

Mosch (Hg.), *Kunst als vom Geist beherrschte Magie: Texte zur Musik 1996 bis 2020*, Wiesbaden 2021, 319–353.

132 Vgl. Ross Feller, E-Sketches: Brian Ferneyhough's Use of Computer-Assisted Compositional Tools, in: Friedemann Sallis und Patricia Hall (Hg.), *A handbook to twentieth-century musical sketches*, Cambridge 2011, 176–88.

133 Brian Ferneyhough, *Time and Motion Study II*, 1977.

spätbürgerlicher Desintegration: Das an sich selbst Irre-Werden des modernen Menschen.¹³⁴

Dieser Eindruck völliger Unverständlichkeit ist aber nur ein erster Anschein. Unverständlich sind sicherlich die Konstruktionsprinzipien dieser Musik, von denen man lediglich aus Selbstkommentaren des Komponisten weiß. Die Musik selbst weist jedoch sehr klare Strukturen und Gliederungen auf, die keiner aufmerksamen Hörerin entgehen. Aus ihnen beziehen die Werke ihren eigentümlichen Ausdruck und Charakter. In *La terre et un homme* treten immer wieder markante Figuren aus dem Klanggewirr heraus, das von grellen Halteklängen zusammengekitet wird. Diese Figuren lassen das Gewirr so erscheinen, als entstünde es aus einem unkoordinierten Zusammentreffen höchst individualisierter Ausdrucksgesten. Weil sich keine dieser sich herausringenden Figuren gegen das allgemeine Geschehen durchzusetzen vermag, erscheint die musikalische Ausgangslage als eine Situation, in der die extreme Individualisierung in die Verhinderung von Individualität umschlägt. Diese widersprüchliche Lage wird im Verlaufe des Stücks bearbeitet: Das Gewirr heizt sich auf oder kühlt ab, hebt und senkt sich, es schalten sich zeitweise Stimmen zu kurzen Motiv-Strängen gleich oder ballen sich zu wichtigen Schlägen zusammen, um gegen Ende des Werks, in wenigen kurzen Momenten, Stellen der Klärung Raum zu geben, in denen Einzelgesten nebeneinander bestehen können. Das ganze vorangehende Geschehen erweist sich so als Vorbereitung dieser musikalischen Gegenbilder einer gewaltlosen Koexistenz. Diese erlösende Funktion der Unterbrechung durchzieht die Dramaturgie der Werke Ferneyhough insgesamt. In *Lemma-Icon-Epigramm* ist es der dritte Schlussteil, der mit seiner unterbrochenen Struktur den Gegensatz der horizontalen (Lemma-Teil) und vertikalen (Icon-Teil) Arbeit in einer Art Selbstauflösung der Musik beendet; im *Streichtrio* sind es kurze intermittierende Fragmente mit musikalischen Texturen, die sonst im Werk nicht verwendet werden; im Orchesterwerk *Plötzlichkeit* (2006) sind es die unregelmäßig eingeschalteten Fermaten, welche die musikalische Immanenz aufreißen. Solche formalen Strukturen zeigen die Ansatzpunkte eines musikalischen Verstehens an, das sich aus dem tonalen Rahmen befreit hat, ohne allen Halt im Gebilde verloren zu haben. Diese Strukturen haben mit dem verkomplizierten Serialismus, für den Ferneyhough bekannt ist, wenig zu tun: Sie bilden vielmehr die werkinterne Negation des wild gewordenen Formalismus. Die vertraute Unvertrautheit seiner

134 Den Hang zum Verstiegene teilt Ferneyhough mit Claus-Steffen Mahnkopf, besonders dessen *Hommage à Thomas Pynchon* (2002), vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Hommage à Thomas Pynchon*, in: Frank Cox et al. (Hg.), *Electronics in New Music* (New music and aesthetics in the 21st century, 4), Hofheim 2006, 100–139.

Kompositionen betrifft den ersten Anschein hektischer Gesten sowie die gelehrte Ausführung zum selbstdurchkreuzenden Serialismus. Das rätselhaft funktionierende seiner Werke zu durchdenken, bleibt dem Verstehen weiterhin aufgegeben.

Theorie und Personalstil

Der Sprachverlust hat schwerwiegende Folgen für die Möglichkeit von Musiktheorie. Die Musiktheorie kann, wie oben eingeführt, als die begriffliche Explikation des ästhetischen Urteils verstanden werden. Sie vollzieht begrifflich jene Arbeit an den Schematisierungen der Einbildungskraft nach, welche die künstlerischen Arbeiten ins Werk setzen. Solange diese Arbeit im Rahmen einer geteilten Sprache geschieht, hat die Musiktheorie daher die Funktion, diese allgemein akzeptierten Verfahren und Techniken auf den Begriff zu bringen, welche die kompositorischen Arbeiten voraussetzen. Daher stand die Musiktheorie traditionellerweise in einer engen Beziehung zur kompositorischen Ausbildung. Sie formulierte Harmonie- und Formenlehren, Theorien des Kontrapunkts, der Instrumentation, der rhythmischen Gestaltung oder Melodiebildung, welche im Rückblick die impliziten Normen einer etablierten Kompositionspraxis explizierten. Aus dieser Grundstellung der Theorie zur musikalischen Praxis ergibt sich ein struktureller Konservatismus: Die Theorie formalisiert und verfestigt etablierte Regelungen einer musikalischen Praxis einer gewissen Epoche, die meist in der kompositorischen Arbeit ihrer Gegenwart schon im Begriff sind, transformiert zu werden. Das spricht aber nicht prinzipiell gegen die theoretische Arbeit, denn gerade in ihrer Rückgewandtheit bringt sie Konventionen auf den Punkt, welche in der Gegenwart umgebildet werden: Die theoretische Begriffsbildung erlaubt es der Musikkritik, die gegenwärtigen Tendenzen als Negationen etablierter Formbildungen begrifflich zu erfassen. Der Sprachverlust verändert diese Situation. Denn mit der geteilten Sprache fällt auch die Möglichkeit einer allgemein verbindlichen Theorie der Komposition weg. Diese Lage zeigt sich sowohl in der Musiktheorie wie im Kompositionsunterricht der jüngeren Gegenwart.¹³⁵ Blickt man in die Überblickswerke und Kompendien der jüngeren Kompositionsgeschichte, so springt die Personalisierung der Darstellung ins Auge.¹³⁶ Kompositionstechniken werden

¹³⁵ Vgl. Christoph Haffter, *Über die Schulter schauen. Gibt es eine Musiktheorie der Gegenwart?* Christoph Haffter im Gespräch mit Johannes Menke und Michel Roth, in: *Dissonance* 139, 2017, 14–22.

¹³⁶ Paradigmatisch das monumentale Kompendium Nicolas Donin und Laurent Feneyrou (Hg.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, Lyon 2013.

als Verfahren dargestellt, die gewisse Komponistinnen oder Künstlergruppen für ihre Werke in Anspruch genommen haben. Die Darstellung solcher Techniken erfolgt als Rekonstruktion jener Regeln und Strategien, welche die kanonisierten Künstlerinnen entwickelt und für ihre eigenen Werke als verbindlich gesetzt haben. Ihre differenzierteste Gestalt nimmt solche Theorie als eine auf Skizzenforschung gestützte Rekonstruktion kompositorischer Arbeit, etwa mithilfe der Darstellungsmittel der *pitch class set theory*, an.¹³⁷

Werden solche Verfahren und Techniken heute im Kompositionsunterricht vermittelt, so geschieht das nicht mehr mit dem Ziel, die gegenwärtig geltenden Normen künstlerischen Arbeitens zu unterrichten, sondern um den Studierenden einen kompositionshistorischen Hintergrund zu geben, vor dem sie ihre eigenen Verfahren entwickeln sollen. So lautet zumindest die verbreitete Selbstdarstellung dieser Institutionen. Und wie wir gesehen haben, zieht diese Veränderung der Unterrichtsfunktion letztlich die Konsequenz aus ihrer Bindung ans ästhetische Urteil: Sie liegt in der Autonomie der Kunst begründet. Die gegenwärtigen Akademien haben das anti-akademische Wesen der Kunst verinnerlicht, indem sie sich von einem Disziplinierungsapparat, der zur Einübung in Normen und Verbote dient, in eine Selbstfindungs-umgebung umgestaltet haben.

Die Personalisierung von Musiktheorie und Kompositionslehre, welche die Konsequenz des Autonomieanspruchs der künstlerischen Arbeit zieht, gerät aber zugleich in einen Widerspruch zur ästhetischen Erfahrung der Werke. Nicht nur weisen die Werke verschiedenster Künstlerinnen der Gegenwart eine Ähnlichkeit auf, die der Insistenz auf die Individualität der kompositorischen Verfahren widerspricht. Darüber hinaus kann die musikalische Erfahrung gar nicht umhin, die Erscheinungskomplexe, welche die Werke darbieten, unter ähnlichen Gesichtspunkten und Vereinheitlichungsschemata zu erfassen. Im ästhetischen Urteil wird ein Werk nicht als Fortsetzung einer individuellen Künstlerbiographie beurteilt, sondern als Arbeit an einem überindividuellen, gesellschaftlichen Material. In der kunstkritischen und musiktheoretischen Explikationsarbeit ist der Rückgriff auf das Gesamtœuvre einer Künstlerin zwar das wichtigste Hilfsmittel, um die Probleme und Herausforderungen auf den Begriff zu bringen, welche eine gewisse künstlerische Arbeit motivieren. Die künstlerische

137 Exemplarisch Pietro Cavallotti, *Differenzen: poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey*, Schliengen 2010. Zur *pitch class set theory*: Allen Forte, *The structure of atonal music*, New Haven 1980; Joseph Nathan Straus, *Introduction to post-tonal theory*, Upper Saddle River, N.J. 2005.

Arbeit selbst und ihr Gelingen wird aber nicht vor diesem individuellen Kontext gehört und beurteilt, sondern als eine Transformation des künstlerischen Materials der Gegenwart vernommen. Eine individuell-biographische Veränderung gewisser Verfahren bedeutet daher nicht schon eine tatsächliche Erneuerung des Materials. Dieser interne Bezug des ästhetischen Urteils auf den überindividuellen Stand der künstlerischen Mittel – der zwar subjektiv vermittelte, aber doch allgemeine Anspruch dieses Urteils – widerspricht der Personalisierung der Musiktheorie und Kompositionslehre. Deshalb fordert das ästhetische Urteil deren Ergänzung durch eine allgemeine Theorie der jüngeren Kompositionsformen, welche die gegenwärtige Lage zu verunmöglichen scheint.

Gestalten

Ein Ansatz zu einer solchen Theorie bildet die sogenannte *Spektromorphologie*. Sie geht auf die Arbeiten Pierre Schaeffers zurück und wurde in der Folge von verschiedenen Autoren weiterentwickelt.¹³⁸ Es handelt sich dabei um eine Systematisierung des Vokabulars zur Beschreibung einzelner Klanggestalten. Auch die rudimentäre Klangtypologie Helmut Lachenmanns kann in diesen Zusammenhang gestellt werden.¹³⁹ Die Besonderheit der spektromorphologischen Methode besteht darin, sich von der musiktheoretischen Fixierung auf den Notentext zu lösen: Die spektromorphologischen Begriffe beziehen sich nicht auf notierte, sondern auf hörbare Sachverhalte und zielen entsprechend dezidiert

138 Ein Überblick bietet Pascal Decroupet, »Die Klangfarbe ist tot. Es lebe der Klang.« Sichtung einiger Beiträge zur Frage der spektromorphologischen Klangkomposition und Klangbeschreibung bei Instrumentalmusik, in: *Musiktheorie* 27/4, 293–304. Varianten findet man bei Pierre Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris 1952; Michel Chion, *Guide des objets sonores*, Paris 1983; Denis Smalley, Spectromorphology: explaining sound-shapes, in: *Organised Sound* 2/2, 1997, 107–126; Francesco Giomi und Marco Ligabue, Un approccio esteso-cognitivo alla descrizione dell' oggetto sonoro, in: Rossana Dalmonte und Mario Baroni (Hg.), *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, Trento 1992, 471–481; Christian Utz und Dieter Kleinrath, Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann, in: *Klangperspektiven*, Hofheim 2011, 73–102; Lasse Thoresen und Andreas Hedman, Spectromorphological Analysis of Sound Objects: an Adaptation of Pierre Schaeffer's Typomorphology, in: *Organised Sound* 12/2, 2007, 129–149.

139 Vgl. Helmut Lachenmann, Klangtypen der neuen Musik, in: Josef Häusler (Hg.), *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, Wiesbaden 1996, 1–20.

auf eine Höranalyse der Musik. Die theoretische Arbeit besteht darin, eine präzise Begrifflichkeit zu erarbeiten, die es erlaubt, hörbare Unterschiede zwischen Klangkomplexen zu benennen, Unterschiede, die über die – traditionellerweise präzise notierten – Tonhöhen und -dauern hinausgehen. Entsprechend wird nach Darstellungsformen und Notationstechniken gesucht, welche diese Höranalysen veranschaulichen. Der Name dieser Theoriegruppe zeigt den Bereich an, in welchem die besagten Unterschiede liegen: Sie betreffen die spektrale Zusammensetzung sowie die exakte zeitliche Verlaufsform von Klanggestalten im Durchlauf von Einschwing-, Halte- und Ausklangphasen. Zur Verdeutlichung, worum es dabei geht, nenne ich einige Beispiele: Um die Weise zu beschreiben, in der ein Klang den Tonhöhenraum besetzt, unterscheidet Schaeffer etwa nicht einfach zwischen einem Ton und dem Geräusch (bei Schaeffer: komplexer Klang), das keine Tonhöhe erkennen lässt, sondern führt eine Abstufung von Sinuston, tonischem Ton (mit harmonischem Timbre), tonischer Gruppe (Akkord), kanneliertem Klang (Mischung von tonischen und komplexen Elementen), nodale Gruppen (Zusammenklang unterscheidbarer komplexer Klänge), nodale Klänge und Rauschen ein, die jeweils wiederum nach der Lage und Ausdehnung im Tonraum differenziert werden. An anderer Stelle unterscheidet er sieben Typen von Einschwingungen und bezeichnet sie mit entsprechenden Symbolen:

TIMBRE DYNAMIQUE		1	2	3	4	5	6	7
	Tracé bathygraphique							
GENRES	Nature d'attaque	ABRUPTÉ ou explos.	RAIDE	MOLLE	PLATE	DOUCE	SFORZANDO ou appui	NULLÉ ou très progress.
D'ATTAQUES	Symbole conventionnel							
		(choc ou pléctre) sans résonance appréciable.	(marteau feutré) avec forte résonance liée	(pizz ou mailloche douce) avec résonateur	(pseudo attaque) ou mordant	son posé sans attaq. apparente	ou crescendo rapide	perception du profil

Abbildung 3 (Quelle: Michel Chion, Guide des objets sonores, Paris 1983, 158)

Dennis Smalley schlägt wiederum vor, das dynamische Profil von Einzelklängen – also der Verlauf durch Einschwingvorgang (onset), Haltephase (continuant) und Ausklang (termination) je nach der Funktion dieser Momente im musikalischen Kontext zu unterscheiden, woraus folgendes Begriffstableau entsteht:

Onset: departure, emmergence, anacrusis, attack, upbeat, downbeat

Constituants: passage, transition, prolongation, maintenance, statement

Terminations: arrival, disappearance, closure, release, resolution, plane

Dazu schreibt Smalley:

The ideas of onset (how something starts), continuant (how it continues) and termination (how it ends) can be expanded into a list of terms, some of them technical, some more metaphorical, which can be used to interpret the function-significance of an event or context. These functions can be applied at both higher and lower levels of musical structure, referring, for example, to a note, an object, a gesture, a texture, or a type of motion or growth process, depending on our focus of attention. The onset terms reflect varying degrees of abruptness. What they have in common is that they are moving out from or away from a starting-point, creating expectant tensions. The continuant terms vary. Some look forward, expressing betweenness (›transition‹, ›passage‹); others are linked backwards to the onset function (›prolongation‹, ›maintenance‹), while ›statement‹ signals a more definitive, almost independent status. The terminations vary in their feelings of completion. ›Disappearance‹ is a weak termination without much purpose, while ›resolution‹ and ›release‹ have strong relaxant functions. ›Arrival‹ and ›plane‹ express structural goals achieved.¹⁴⁰

Aus diesen wenigen Beispielen wird die Stoßrichtung solcher Musiktheorie deutlich. Sie artikuliert keine musiksprachlichen Normen, sondern erarbeitet ein Vokabular zur Beschreibung von Einzelklängen. Dadurch ist aber auch die Grenze dieser Herangehensweise markiert: Eine solche Beschreibung von Klangtypen dient zur Bestandsaufnahme dessen, was in einem Werk an Einzelklängen vorhanden ist. Über die Art und Qualität der Verknüpfungen und Verbindung von Klangkomplexen hat sie jedoch nichts zu sagen. Darin liegt der große Unterschied zu klassischen Musiktheorien wie etwa der Harmonielehre Hugo Riemanns oder Heinrich Schenkers. Sie gingen nicht in einer Bestandsaufnahme von Akkordtypen auf, sondern arbeiteten, dem Anspruch nach, die Gesetze und Regeln ihrer kompositorischen Verknüpfung innerhalb eines bestimmten Idioms

140 Smalley 1997 (wie Anm. 138), 115.

heraus. Die Spektromorphologie verlangt in diesem Sinne nach einer Ergänzung durch eine Theorie musikalischer Funktionen und Verknüpfungstypen. Aber gerade eine solche Theorie zu formulieren scheint vor dem Hintergrund der disparaten Lage der gegenwärtigen Musik problematisch: Ein vereinheitlichter theoretischer Vorschlag für die Musik der letzten Jahrzehnte liegt jedenfalls, meines Wissens, nicht vor.¹⁴¹

Zeichen

Parallel zur spektromorphologischen Beschreibung von Klangbeständen hat sich in den letzten Jahrzehnten ein anderer Typus von Musiktheorie etabliert, der das Potenzial enthält, musikalische Werke unter Absehung eines tonsprachlichen Rahmens zu erfassen. Er kann unter den allgemeinen Titel einer *musikalischen Semantik* gesetzt werden. Sie befasst sich in der Regel mit dem klassisch-romantischen Repertoire. Aber durch ihre Unabhängigkeit von syntaktischen Fragen steht diese Variante musikalischer Analyse in einer gewissen Nähe zur nachtonalen Musik. Der Sprachcharakter der Musik wird hier nicht von ihrer Artikulation gemäß einer geteilten Syntax oder Grammatik her verstanden, sondern ihrer Fähigkeit, mittels Konventionen auf nicht-musikalische Sachverhalte zu verweisen. Diese theoretischen Ansätze beziehen sich zentral auf die Arbeiten von Leonard Ratner und wurden unter anderen von Raymond Monelle, Robert Hatten, Elaine Sisman und Kofi Agawu fortgeführt.¹⁴² In gewisser Weise nimmt dieses

141 Ansätze dazu findet man bei Claus-Steffen Mahnkopf, Typen posttonaler Rhythmik, in: Matteo Nanni und Christian Grüny (Hg.), *Rhythmus – Balance – Metrum: Formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten*, Bielefeld 2014, 95–108; Andreas Holzer, *Zur Kategorie der Form in neuer Musik*, Wien 2011; Cosima Linke, *Konstellationen – Form in neuer Musik und ästhetische Erfahrung im Ausgang von Adorno: eine musikphilosophische und analytische Untersuchung am Beispiel von Lachenmanns »Schreiben. Musik für Orchester«*, Mainz 2018.

142 Leonard G Ratner, *Classic music: expression, form, and style*, New York; London 1980; Raymond Monelle, *The sense of music: semiotic essays*, Princeton, N.J 2000; Raymond Monelle, *The musical topic: hunt, military and pastoral*, Bloomington 2006; Robert S Hatten, *Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation, and interpretation*, Bloomington, Ind. 2004; Elaine R Sisman, *Mozart: the »Jupiter« symphony: no. 41 in C major, K. 551*, Cambridge 1993; V. Kofi Agawu, *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*, Princeton, N.J 1991; V. Kofi Agawu, *Music as discourse: semiotic adventures in romantic music*, New York 2009.

Programm die alte Idee einer rhetorischen Figurenlehre der Musik wieder auf.¹⁴³ Der Unterschied liegt freilich im Bezug der Figuren auf die Grammatik. Die Figurenlehre verstand sich als eine Rechtfertigung von musikalischen Gestalten, die von in einer Zeit akzeptierten Regeln der Satztechnik abweichen: Sie entsprechen rhetorischen Figuren der Rede, welche die Überzeugungskraft des Vortrags verstärken, obwohl sie über den eigentlichen Argumentationsgang hinauschießen. In der allgemeinen musikalischen Semantik fällt dieses Moment der Abweichung vom strengen Satz weg.¹⁴⁴ Musik erscheint so insgesamt als ein Vortrag oder Diskurs, der auf konventionelle Bedeutungsträger (Figuren, Zeichen) mit entsprechenden Bedeutungsfeldern (Tropen oder topics) zurückgreift. Diese Bedeutungsträger sind innerhalb einer etablierten Musikpraxis allgemeine Typen, die in verschiedenen Werken instanziiert werden und im spezifischen Werkkontext zu Momenten einer neuen Bedeutungskonstellation werden.¹⁴⁵ Die semantische Analyse zielt entsprechend darauf, diese allgemeinen Bedeutungsträger eines bestimmten Repertoires zu identifizieren und in der Werkanalyse deren besonderes Zusammenwirken mit anderen Zeichen zu rekonstruieren.

Die Rede von musikalischer Semantik darf freilich nicht mit der Idee verwechselt werden, Musik beziehe sich ganz so auf Weltausschnitte, wie ein theoretisches Urteil einen Sachverhalt bestimmt. Musik identifiziert keine Dinge und schreibt keine Eigenschaften zu: Sie urteilt nicht. Dennoch wird niemand leugnen, dass jede Musik mannigfache Bezüge zu außermusikalischen Sachverhalten unterhält: Diese Bezüge geschehen nicht im Modus von Aussagen, sondern von Evokationen, Konnotationen, Anspielungen, Exemplifikationen oder Anzeigen.

143 Arnold Schering, *Die Lehre von den musikalischen Figuren.*, Regensburg; New York 1908; Heinz Brandes, *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*, Berlin 1935; Hans Heinrich Eggebrecht, *Zum Figur-Begriff der Musica poetica.*, Trossingen 1959; Carl Dahlhaus, *Seconda pratica und musikalische Figurenlehre*, in: *Claudio Monteverdi*, 1995, 3–12; Klaus Wolfgang Niemöller, *Der sprachhafte Charakter der Musik*, Köln 2010; Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1997; Arnold Schering und Wilibald Gurlitt, *Das Symbol in der Musik, mit einem Nachwort von Wilibald Gurlitt.*, Leipzig 1941; Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Hildesheim 1992.

144 Ein Überblick zum gegenwärtigen Stand der Diskussionszusammenhänge bieten: Nicholas McKay, *On Topics Today*, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2, 2007, 159–183; Hans Aerts, ›Modell‹ und ›Topos‹ in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2, 2007, 143–158.

145 Vgl. Monelle 2000 (wie Anm. 142), 16.

Es ist bemerkenswert, dass diese Hinwendung zum Bedeutungsaspekt der Musik in den letzten Jahrzehnten sowohl in der musikwissenschaftlichen Reflexion auf die kanonisierten Werke wie in der künstlerischen Produktion der Gegenwartsmusik zu beobachten ist. Werke wie die *Semantical Investigations* (2008), *Comic Sense* (2003) oder *Sad Songs* (2012) von Clemens Gadenstätter oder die Lecture-Performances wie *Lecture about Bad Music* (2015) oder *Lecture About Sad Music and Happy Dance* (2017) von Matthew Shlomowitz oder auch *Musik* (2012) von Trond Reinholdtsen stehen in deutlicher Resonanz zu den Theorien musikalischer Semantik, wie sie Robert Hatten oder Kofi Agawu entwickelten.¹⁴⁶

Die künstlerische Tendenz ist wie die wissenschaftliche aus einer doppelten Entgegensetzung zu verstehen: Zum einen richtet sie sich, im Zuge der *New Musicology*, gegen die formalistische Reduktion der Musik auf bloße Klangstrukturen. Der Formalismus weist alle Bedeutungen und Assoziationen als letztlich willkürliche, subjektive Projektionen zurück und hält sich an das, was sich an der Musik mit wissenschaftlicher Objektivität feststellen lässt: Ton- und Dauernverhältnisse. Dagegen betonen die Semantiker die Objektivität und Analysierbarkeit der musikalischen Bedeutungen. Zum anderen grenzen sie sich jedoch auch gegen einen naiven Glauben in die unmittelbare Ausdrucksfähigkeit der Musik ab. Bedeutungsvoll ist die Musik nicht als universelle Sprache der Gefühle oder unvermittelte Äußerung. Vielmehr geht die Bedeutung der Klänge wie die Semantik der Worte auf historische Prägungen zurück: Sie gründet in Verwendungsweisen, Gebrauchskontexten und Gewohnheiten. Die Analyse der musikalischen Semantik verläuft über den Vergleich eines Werks mit Werken desselben Repertoires. Dieser Vergleich zielt darauf ab, typische Gesten, Figuren, Motive, Themen, Satztechniken oder Instrumentationen zu identifizieren und in ihrer konventionellen Bedeutung zu bestimmen. Die Analyse arbeitet die Topoi, die Gemeinplätze der jeweiligen musikalischen Praxis heraus, die im musikalischen Werk verarbeitet werden. Was unter dieser theoretischen Arbeit konkret verstanden werden kann, lässt sich, schlaglichtartig, an Kofi Agawus Listen der musikalischen topics der Wiener Klassik nachvollziehen:

146 Vgl. Clemens Gadenstätter, *Semantical Investigations*. Vom akustischen Signal zum musikalischen Ereignis. Skizzen zu einer kompositorischen Poetik, in: Jörn Peter Hiekel und Marion Demuth (Hg.), *Freiräume und Spannungsfelder. Zur Situation der zeitgenössischen Musik heute* 113. Bd., Mainz 2009, 89–103.

- | | |
|-------------------------------------|----------------------------|
| 1. Alberti bass | 36. Lebewohl (horn figure) |
| 2. alla breve | 37. low style |
| 3. alla zoppa | 38. march |
| 4. allemande | 39. middle style |
| 5. amoroso style | 40. military figures |
| 6. aria style | 41. minuet |
| 7. arioso | 42. murky bass |
| 8. bound style or stile legato | 43. musette |
| 9. bourrée | 44. ombra style |
| 10. brilliant style | 45. passepied |
| 11. buffa style | 46. pastorale |
| 12. cadenza | 47. pathetic style |
| 13. chaconne bass | 48. polonaise |
| 14. chorale | 49. popular style |
| 15. commedia dell'arte | 50. recitative |
| 16. concerto style | 51. romanza |
| 17. contredanse | 52. sarabande |
| 18. ecclesiastical style | 53. siciliano |
| 19. Empfindsamer style | 54. singing allegro |
| 20. Empfindsamkeit
(sensitivity) | 55. singing style |
| 21. fanfare | 56. strict style |
| 22. fantasia style | 57. Sturm und Drang |
| 23. French overture style | 58. tragic style |
| 24. fugal style | 59. Trommelbass |
| 25. fugato | 60. Turkish music |
| 26. galant style | 61. waltz ¹⁴⁷ |
| 27. gavotte | |
| 28. gigue | |
| 29. high style | |
| 30. horn call | |
| 31. hunt style | |
| 32. hunting fanfare | |
| 33. Italian style | |
| 34. Ländler | |
| 35. learned style | |

Solche musikalischen topics, Themen oder Gemeinplätze sind aus der Interpretationspraxis geläufig: Als ausgeschriebene Vortragsbezeichnung in der Partitur verdeutlichen sie den Charakter einer gewissen Stelle. Natürlich verbleiben solche Bezeichnungen oftmals vage: Sie rufen Bedeutungsfelder herbei, die mit gewissen Milieus, mit dem Habitus einer

¹⁴⁷ Agawu 2009 (wie Anm. 142), 43–44.

gesellschaftlichen Schicht oder mit typischen Handlungsräumen verbunden sind. Für eine Musikerin, die in einer gewissen musikalischen Sprache heimisch ist, sind diese Hinweise oftmals redundant: Sie erkennt die Topoi bereits im Notenbild. Die semantische Analyse setzt jedoch im Bewusstsein einer historischen Distanz ein. Sie rekonstruiert die musikalischen Bedeutungskonventionen einer vergangenen Sprache, bei der wir nicht mehr sicher sind, ob wir sie unmittelbar verstehen. Ihr Ziel ist es, die impliziten Bedeutungen, mit denen ein musikalischer Diskurs umgeht, zu explizieren und dem heutigen Hören wieder zugänglich zu machen. Sie zergliedert die Musik in Segmente und überschreibt diese Abschnitte mit den entsprechenden Bedeutungsfeldern. Kofi Agawu beschreibt das Vorgehen wie folgt:

Topics, however, are defined by specific dimensional behaviors. Procedurally, this requires an engagement with the supremely relational pitch structure, followed by a playing off of the referential surface against the apparently nonreferential tonal structure. I hope to show that, in its historicism, the nonteleological topical discourse contains the seeds of its own destruction, so to speak, and that validation requires the background of an intramusical discourse (formulated after Schenker). [...] Perhaps the most fundamental limitation of any topical analysis is its lack of consequence after the »initial, over-arching characterization.« While topics can provide clues to what is being »discussed« in a piece of music—thus making them authentic semiotic objects—they do not seem able to sustain an independent and self-regulating account of a piece; they point to the expressive domain, but they have no syntax.¹⁴⁸

Die semantische Analyse der musikalischen Zeichen liefert eine Aneinanderreihung von Bedeutungsfeldern. Eine solche Reihe errichtet aber keine musikalische Ordnung, sie enthält keine syntaktischen Konsequenzen. Vielmehr stehen die verselbständigten, richtungslosen Bedeutungen und Assoziationen des musikalischen Materials tendenziell in einem Widerspruch zur sich entwickelnden Form, in der sie erscheinen.¹⁴⁹ Zugleich können die Bedeutungsgehalte eine eigene Ebene der Kohärenz ausbilden: Die narrative Ausdeutung der Musik, das musikalische Programm, versucht diese Form der Einheitsbildung zu artikulieren. Solche Erzählungen kranken immer daran, dass sie zu konkret und zu abstrakt sind: Zu konkret, weil sie anders als die Musik bestimmte Sachverhalte benennen muss, um überhaupt etwas zu erzählen; zu abstrakt, weil sie die Differenziertheit der musikalischen Bewegung auf allgemeine Handlungsvollzüge oder Ereignisse herunterbrechen muss. Dennoch hat diese Form der Ausdeutung ihre Berechtigung, denn die aufgerufenen

¹⁴⁸ Kofi Agawu 1991 (wie Anm. 142), 17–20.

¹⁴⁹ Bei Monelle wird diese Inkongruenz von Syntax und Semantik zum Leitfaden der Interpretation, vgl. Monelle 2000 (wie Anm. 142).

Bedeutungsfelder der musikalischen Segmente stehen nicht beziehungslos nebeneinander, sie stehen in Verhältnissen des Widerspruchs oder der Ergänzung, des Gegensatzes, Kontrasts oder bilden Korrespondenzen aus, und können sich so zu einer unerwarteten Bedeutungseinheit zusammenballen. Mark Hutchinson hat eine solche Zusammenballung semantischer Schichten, die *coalescence*, zum Modell musikalischer Einheitsbildung in der Neuen Musik ausgearbeitet.¹⁵⁰

Die Analyse semantischer Topoi arbeitet sich aber an einem Grundproblem ab, das sie nicht los wird: Ihr erscheinen die Werke als ein Gefüge konventioneller Zeichen, semantischer Spielmarken, die ihren Sinn unabhängig vom besonderen Werkzusammenhang besitzen, in den sie eingehen. Dennoch will sie behaupten, dass die Werke einen besonderen Sinn artikulieren. Diesen besonderen Sinn der musikalischen Artikulation läge in ihrer syntaktischen Verknüpfung; aber gerade zu dieser Verknüpfung trägt die semantische Analyse nichts bei. Gerne verweisen die Semantiker deshalb ergänzend auf Schenkerianische Methoden der Formalanalyse, ohne plausibel zu machen, wie eine solche Analyse der musikalischen Formbildung, die ja bewusst auf jede semantische Deutung verzichtet, auf die semantischen Gehalte rückwirken könne. An diesem Widerspruch setzt Robert Hattens Idee des *tropings* an: Sie bezeichnet den semantischen Veränderungsprozess, den die zeichenhaften Spielmarken einer Komposition durch ihre Konfrontation und Verknüpfung durchlaufen.¹⁵¹ Dadurch soll die Statik der musikalischen Zeichenrelation überwunden und in eine differenziertere Analyse semantischer Verschiebungen und Verknüpfungen überführt werden. Aber auch dieses Geschehen bleibt der musikalischen Verarbeitung solcher Zeichen äußerlich: Die Konfrontation und Verbindung semantischer Felder bleibt hinter der besonderen Artikuliertheit musikalischer Sachverhalte zurück. Um dieser Allgemeinheit der semantischen Spielmarken zu entkommen, schlägt wiederum Raymond Monelle vor, sich in die Kulturgeschichte jedes einzelnen musikalischen Topos zu vertiefen, um dessen spezifischen Beitrag zum Sinngehalt eines Werks auf die Schliche zu kommen. Das führt dann zu durchaus witzigen Untersuchungen, etwa wenn die Geschichte der Hornsignale in europäischen Jagdpraktiken des 17.–18. Jahrhunderts rekapituliert wird, um im Anschluss einen Katalog von Stellen im Kanon der klassisch-romantischen Musik zu liefern, in denen der Topos der Jagd aufgerufen wird.¹⁵² Auf diese Weise entfernt sich die semantische Analyse jedoch noch weiter vom spezifischen Sinn der fraglichen Werke. Denn die Kulturgeschichte der Jagd und die Liste musikalischer Jagdhornstellen reichert das semantische Feld mit immer weite-

150 Hutchinson 2019 (wie Anm. 121).

151 Vgl. Hatten 2004 (wie Anm. 142).

152 Monelle 2006 (wie Anm. 142), 35–112.

ren, oftmals widersprüchlichen Elementen und Bezügen an, von denen völlig unklar ist, ob sie für ein fragliches Werk relevant sind. Solche ausufernden Kulturgeschichten musikalischer Signale führen vielmehr vor, dass sie weder angeben können, was solche Hornstellen im Allgemeinen, noch was sie im Besonderen bedeuten. An die Stelle einer Werkanalyse tritt eine Einführung in die musikalischen Klischees des bürgerlichen Konzertrepertoires. Als solche ist sie wertvoll, und die Tatsache, dass eine solche Einführung geschrieben wird, zeigt, dass diese Klischees nicht mehr selbstverständlich sind. Die musikalische Semantik wird so letztlich weniger als Revolution der musikalischen Analyse, sondern als Symptom eines sich in Auflösung begriffenen Bildungsbürgertums lesbar.

Die Probleme der Theorien musikalischer Gemeinplätze sind aber aus einem anderen Grund für unsere Problemstellung interessant: In ihnen wird paradoxerweise die These vom geschichtlichen Nachleben der Kunstwerke handgreiflich. Denn in den Analysen von Agawu, Hatten und Monelle erscheinen die Werke des 18. und 19. Jahrhunderts als Montagen vorgefertigter, semantischer Abziehbilder. In diesen theoretischen Diskursen macht sich so, halb bewusst, ein zentrales Verfahren der Avantgarden des 20. Jahrhunderts geltend: Es ist die Materialentwicklung des Sprachzerfalls, welche in Werken Gustav Mahlers, Igor Strawinskys, Luciano Berios und Bernd Alois Zimmermanns vorangetrieben wurde, die ihre Spuren im Material ihrer Vorläufer hinterlassen hat, denen die Musiksemantiker nachspüren. Erst vor dem Hintergrund der Erfahrung solcher Werke, in denen das Material der klassisch-romantischen Tradition als abgenutzte Versatzstücke verarbeitet werden, kann die Musik des 18. Jahrhunderts als eine Montage fragmentierter Gemeinplätze erscheinen. Genauso wie die formalistische Analyse von Intervallverhältnissen in der amerikanischen Nachfolge von Heinrich Schenker und Allen Forte die kompositorischen Probleme des Serialismus in die Vergangenheit zurückwirken lassen, so überführt die Analyse der musikalischen Semantik ein Verfahren der Gegenwartsmusik in eine Neuauslegung kanonisierter Werke. Besonders deutlich wird das etwa, wenn Agawu in seinem Vergleich von Strawinskys *Bläusersymphonie* und Beethovens *Streichquartett op. 130/I* bemerkt, dass sich Strawinskys Werk mit seiner segmentierenden Methode von selbst analysiert. »Segmenting [Strawinskys] *Symphonies* is easy. [...] This is in part because Stravinsky himself has done it for us.«¹⁵³ Dass sich Strawinskys Werk nach Agawus Methode von selbst analysiert, liegt offensichtlich daran, dass die analytische Methode solchen montageartigen Werken abgezogen wurde.

Paradox ist diese Lage, weil die besagten Theorien in der Regel gegen die »kreativen« Interpretationen der Vertreterinnen der *New Musicology*

153 Agawu 2009 (wie Anm. 142), 302.

stolz auf ihren naiven Historismus bestehen: Die semantischen Gehalte musikalischer Segmente, die sie zu rekonstruieren suchen, sind Bedeutungen, die den Produzentinnen und Rezipientinnen der alten Werke damals hätten vorschweben können.¹⁵⁴ Die Interpretation zielt darauf, sich in die vergangene Erfahrung der Werke einzufühlen. Im selben Zug wird jedoch davon ausgegangen, dass diese semantischen Gehalte gerade erklären, weshalb die Musik der Vergangenheit uns noch heute fasziniert und etwas angeht: Sie seien den Hörerinnen noch heute unmittelbar, wenngleich unbewusst, verständlich. Damit geht das Potenzial zur Verfremdung, die in der historischen Rekonstruktionsarbeit läge, verloren: Die semantische Analyse vergangener Bedeutungsgehalte will uns die Musik, paradoxerweise, näherbringen, statt sie aus ihrer scheinbaren Verständlichkeit zu befreien. Das scheinbar unmittelbare Verständnis von Pastorale-Passagen, Jagdtopoi, Seufzermotiven und Nationalstilen, mit dem man in der Gegenwart rechnen kann, rührt nicht von den sozio-kulturellen Kontexten der Werke, sondern von deren kulturindustrieller Aneignung etwa in Werbung und Filmmusik. Eine Untersuchung der semantischen Gemeinplätze der Musik, welche die Historizität solcher Gehalte ernst nimmt, dürfte folglich nicht in der Untersuchung vergangener Rezeptionskontexte und Verstehenshorizonte stehen bleiben, sondern sie mit der gegenwärtigen, kulturindustriell vermittelten Rezeption und Reproduktion solcher musikalischer Klischees konfrontieren.

Die Analyse musikalischer Gemeinplätze und Klischees bildet, all ihrer Schwierigkeiten zum Trotz, eine notwendige Vorarbeit für die Interpretation des besonderen Sinns einzelner Werke. Als Artikulation der eingeübten und damit latent heteronomen Besetzung musikalischer Materialien lieferte sie den Hintergrund, vor dem die autonome Transformation solcher semantischen Abziehbilder in überzeugenden Werken hervortreten kann. Gerade weil sie relativ losgelöst von der Frage nach musikalischen Funktionen verfährt, stellt der Sprachverlust der Gegenwartsmusik für die semantische Analyse keine besondere Schwierigkeit dar. Mit Blick auf die Gegenwartsmusik wäre eine solche Arbeit von höchstem Wert, wenn sie durch einen breit angelegten Vergleich jene Konventionalität gewisser Floskeln und Figuren dieser vertraut unvertrauten Musik in ihrem Bezug auf gewisse Ausdrucksgehalte und Sujets herausarbeiten und auf Begriffe bringen könnte, die uns bislang erst als ein wenig artikuliertes Unbehagen bemerkbar sind. Problematisch wird dieses Vorgehen erst, wenn es als eine Entschlüsselung des besonderen Sinns von Kunstwerken auftritt: Dieser Sinn hängt an der spezifischen Transformation des Materials, das im Werk verarbeitet wird. Die semantischen Klischees bilden nur einen Aspekt jener Tendenzen und Probleme des Materials, auf welche die künstlerische Arbeit zugreift; und wenn sie gelingt, wird

¹⁵⁴ Vgl. Hatten 2004 (wie Anm. 142), 33–34.

sie den vorgefertigten Sinn jener Klangtypen, den die semantische Analyse identifiziert, nicht einfach in sich aufnehmen, sondern ihn verändern.

Gesten

Eine letzte Variante gegenwärtiger Theoriebildung, die als Antwort auf den Sprachverlust der Gegenwartsmusik gedeutet werden kann, blickt durch die syntaktischen und semantischen Schichten der Musik hindurch auf eine tiefer liegende Dimension des musikalischen Sinns. Diese Grundsicht dessen, was musikalisch ausgedrückt und verstanden werden kann, wird mit sehr unterschiedlichen Begriffen belegt: Adorno spricht vom *neumatischen* Aspekt der musikalischen Reproduktion, Albrecht Wellmer wiederum führt Adornos Begriff des mimetischen Nachvollzugs mit einer solchen Idee eng, Christian Grüny interpretiert Daniel Sterns Begriff der *forms of vitality* in diese Richtung und Thomas Dworschak hat jüngst Helmut Plessners Begriff des *thematischen* Sinns in dieser Weise wieder aufgegriffen.¹⁵⁵ Als Sammelbegriff für den fraglichen Gedanken kann der Begriff der musikalischen Geste dienen.¹⁵⁶ Mit dem Gestischen wird, in der Regel, eine Dimension des musikalischen Ausdrucks angezeigt, die tiefer liegt als jene syntaktischen oder semantischen Momente des musikalischen Sinns, denen wir bisher begegnet sind. Entsprechend besteht der theoretische Vorschlag darin, das musikalische Verstehen und den musikalischen Sinn, der so verstanden wird, aus dem Wechselspiel oder dem Zusammenwirken dieser drei Ebenen – Syntax, Semantik und Gestik – zu begreifen.

Thomas Dworschak hat diese Position in der bisher differenziertesten und überzeugendsten Weise dargelegt, weshalb ich mich im Folgenden auf seine Darlegungen beschränke. Der gestische Sinn einer Musik,

155 Wellmer 2009 (wie Anm. 85), 291; Adorno 2005 (wie Anm. 91), 88ff., 122ff.; Christian Grüny, Rhythmus und Geste, oder Metaphysics in Mecklenburgh Street, in: Matteo Nanni und Christian Grüny (Hg.), *Rhythmus – Balance – Metrum: Formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten*, Bielefeld 2014, 73–94; Grüny 2014 (wie Anm. 53), 146–184; Dworschak 2017 (wie Anm. 51), 215–255, 281–82.

156 Vgl. Katrin Eggers und Christian Grüny (Hg.), *Musik und Geste: Theorie, Ansätze, Perspektiven* (Eikones), Paderborn 2018; Robert S. Hatten, *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington 2004.

Mit Bezug auf die Gegenwartsmusik, vgl. die Beiträge des IRCAM-Forschungsprojekts *Interaction son musique mouvement/Analyse et reconnaissance du geste* in Micheline Lesaffre et al. (Hg.), *Routledge companion to embodied music interaction*, London 2019. Sowie Hugues Genevois und Raphaël de Vivo (Hg.), *Les nouveaux gestes de la musique*, Marseille 1999.

den Dworschak *thematischen Sinn* nennt,¹⁵⁷ gründet in einer anthropologischen Grundsicht des Sich-Verhaltens zur Welt und zu sich selbst. Dieses Verhalten ist basal, weil es eine Haltung zur Welt und zu sich bezeichnet, das jeder begrifflichen Identifikation oder handelnden Indienstnahme der Umwelt und des Selbst zugrunde liegt. Es bezeichnet eine Schicht menschlicher Bewegtheit, die weder rein psychischen noch physischen, weder rein geistigen noch körperlichen Vorgängen zuzurechnen ist, weil sie einen Bereich des Verhaltens ausmacht, der solchen Reflexionsunterscheidungen vorausgeht: Gesten werden als vorreflexive, psycho-physisch indifferente, als *leibliche* Ausdrucksbewegungen verstanden. Was sie zum Ausdruck bringen, ist eine *Seinsweise*, die sich nicht als geistiger Gehalt von seinem körperlichen Ausdruck ablösen und in einen anderen Ausdruck, etwa einen sprachlichen, übersetzen ließe. Die Geste drückt daher nicht etwas aus, was vor oder außer ihr selbst gedacht werden könnte, sondern sie zeigt unverwechselbar, *wie es ist, dies zu sein*, was sie ist. Um was für ein *Sein* es dabei geht, zeigt der Begriff des Verhaltens an: Es ist ein lebendiges Subjekt, das sich gestisch sound-nichtanders zur Welt und sich selbst verhält. Dieses »Wie-es-ist-zu-sein«, das in der Geste zum Ausdruck kommt, hat eine performative, prozes-suale und offene Verfasstheit: Es wird mit der Geste hervorgebracht, ist an ihren singulären Vollzug gebunden und lässt sich auf keinen bestimmten Bedeutungsgehalt – etwa eine bestimmte Emotion – reduzieren, sondern öffnet ein Feld von sprachlichen oder nicht-sprachlichen Anschluss-handlungen, in denen der offene Sinn der Geste interpretiert wird. Deshalb besteht das Verstehen eines solchen gestischen Sinns nicht in der begrifflichen Identifikation, sondern im *Nachvollzug* der Gesten, ein Nachvollzug, der ganz unterschiedliche Formen annehmen kann.¹⁵⁸ Über solche interpretativen Anschlüsse kann der offene Sinn musikalischer Gesten mit allen möglichen Lebensvollzügen in Resonanz treten. Sprachlich kann der jeweilige Sinn einer Geste nur in einer evozierenden Rede umkreist und angezeigt werden.¹⁵⁹ In der Reflexion auf den gestischen Sinn eines Klangs im Allgemeinen lassen sich zwar Sinnmomente wie Lagewert, Impulswert, Volumen und Schwellfähigkeit unterscheiden, in denen sich solche Ausdrucksbewegungen vollziehen. Diese

157 Dworschak übernimmt den Ausdruck »thematisch« von Plessner. Er ist aber im Zusammenhang der Musiktheorie etwas irreführend, weil es ja gerade nicht um das Verstehen von so etwas wie den Relationen zwischen musikalischen Themen geht – ein Verstehen das Plessner »schematisch« nennen würde. Ich setze dafür den gebräuchlicheren Begriff des gestischen Sinns ein, den Dworschak ebenfalls verwendet und der die Nähe zu gewissen Diskursen der Gegenwartsmusik sichtbar macht.

158 Hier schliesst Dworschak an die Theorie des Nachvollzugs von Matthias Vogel an, vgl. Becker und Vogel 2007 (wie Anm. 7).

159 Dworschak 2017 (wie Anm. 51), 361.

Sinnmomente dürfen aber nicht als quantifizierbare oder begrifflich bestimmte Eigenschaften der Klänge verselbständigt werden, sondern bleiben an den vorreflexiv-leiblichen Nachvollzug gebunden.¹⁶⁰

Die Theorie der musikalischen Geste bietet sich aufgrund dieser Bestimmungen an, den Sinn musikalischer Formen zu artikulieren, die den Rahmen einer geteilten Musiksprache sprengen. Denn dieser Rahmen bewegt sich ja auf der Ebene begrifflich-schematisierter Bestimmungen des musikalischen Klangs. Die gestische Qualität der Klänge aber, so die Überlegung, geht solcher Strukturierung voraus. Sie bildet eine anthropologische Grundsicht des Ausdrucksverhaltens, das sich in und gegen die schematische Überformung geltend macht und im Wegbrechen solcher Formen gleichsam offen zutage treten kann. Aus einer solchen Überlegung wird die Anziehungskraft verständlich, welche dem Begriff der Geste im Zusammenhang der zeitgenössischen Musik zukommt.¹⁶¹ Er zieht eine Ebene ein zwischen dem syntaktisch-semantisch Sinnvollen und der sinnlosen Materialität von Zeichen: Der gestische Sinn ist an die singulären Erscheinungskomplexe gebunden und doch mehr als eine bloße, sinnlose Bewegung. Die Geste ist ausdruckschaft, ohne dass sich der Ausdrucksgehalt gegen den individuellen Ausdruck verselbständigem ließe.

Dennoch kann der Begriff nicht das leisten, was sich manche von ihm versprechen mögen: Er liefert keine Grundlage für eine Musiktheorie. Denn genau betrachtet, bildet er für die theoretische Reflexion einen Grenzbegriff. Das »Wie-es-ist-zu-sein« lässt sich begrifflich nicht bestimmen; darin liegt ja gerade der Witz dieses Begriffs. Zwar lässt sich seine Funktion im musikalischen Nachvollzug, also sein Ort in einer Theorie ästhetischer Erfahrung angeben. Aber für die Artikulation eines besonderen Werkzusammenhangs zeigt der Begriff letztlich die Grenze des begrifflich Bestimmbaren an. Denn der gestische Sinn ist ja an den singulären Nachvollzug einer Haltung lebendiger Subjektivität gebunden. Sobald man den Versuch unternimmt, solche Gesten begrifflich zu unterscheiden – etwa indem man typische Gesten auf bestimmte Ausdrucksgehalte bezieht –, wird die Geste zu etwas anderem: Zu einem Schema der Vereinheitlichung musikalischer Klanggestalten, die durch ihre geschichtlichen Verwendungen auf irgendwelche semantischen Felder referiert. Als solcher Gestentyp bezeichnet sie aber nicht mehr jene vorreflexive Grundsicht des subjektiv-lebendigen Verhaltens, sondern

160 Ebd. 215.

161 Stellvertretend für dieses Interesse stehen die Arbeiten, die im Rahmen des Ircam-Forschungsprojekts »Analyse et reconnaissance du geste« entstanden (<https://www.ircam.fr/projects/pages/analyse-et-reconnaissance-du-geste>, 19.10.2022) sowie das Forschungsprojekt *Geste musical: Modèles et expériences* (<https://geste.hypotheses.org/>, 19.10.2022).

ein durch reflexive Arbeit an den Ausdrucksmitteln der Musik erzeugtes Schema der Einbildungskraft. Das Problem lässt sich an der musikgeschichtlichen Entwicklung des Expressionismus verdeutlichen: Gerade in den frühen atonalen Werken Schönbergs, die von Adorno als expressionistische Phase gedeutet wurde, kann ja im Zerschneiden der tonalen Ordnung so etwas wie ein Hervorbrechen von Gesten beobachtet werden, die ein »Wie-es-ist-zu-sein« zum Ausdruck bringen, das sich in seiner radikalen Negativität – hier: der Erfahrung von Angst, Leid und Selbstentfremdung – nicht mehr mit den allgemein geteilten Formen des Ausdrucks versöhnen lässt. Der Expressionismus wäre also eine Kunstform, in der gestischer Sinn, »unverstellt leibhafte Regungen«¹⁶² zu freiem Ausdruck kommt. Doch gerade diese von aller Konvention befreiten Ausdrucksprotokolle besitzen, sobald sie in einem Werk bestimmte Gestalt annehmen, einen allgemeinen Charakter: Die Gesten lösen sich aufgrund ihrer besonderen Bestimmtheit von ihrer Bindung an einzelne, sich lebendig verhaltende Subjekt, verlieren jene unmittelbare Expressivität und werden zu allgemeinen Schemata der Vereinheitlichung, die erst in ihrer konstruktiven Verarbeitung zu einem neuen, artifiziellen Ausdruck sich zusammenschließen. Diese Tendenz hat Adorno in der *Philosophie der Neuen Musik* auf den Begriff gebracht:

Der Umschlag ereignet sich notwendig. Er rührt eben daher, daß der Gehalt des Expressionismus, das absolute Subjekt, nicht absolut ist. In seiner Vereinzelung erscheint die Gesellschaft. [...] Indem das ästhetische Objekt als reines Diesda bestimmt werden soll, geht es gerade vermöge dieser negativen Bestimmung, der Absage an alles Übergreifende, der es als seinem Gesetz unterliegt, über das reine Diesda hinaus. Die absolute Befreiung des Besonderen von der Allgemeinheit macht es durch die polemische und prinzipielle Beziehung auf diese selber zu einem Allgemeinen. Das Bestimmte ist kraft der eigenen Prägung mehr denn die bloße Vereinzelung, zu welcher es geprägt ist. Selbst die Schockgesten der ›Erwartung‹ ähneln sich der Formel an, sobald sie nur einmal wiederkehren, und ziehen die Form herbei, die sie umfängt: der Schlußgesang ist ein Finale. Nennt man den Zwang zur stimmigen Konstruktion Sachlichkeit, so ist Sachlichkeit keine bloße Gegenbewegung zum Expressionismus. Sie ist der Expressionismus in seinem Anderssein. Die expressionistische Musik hatte das Prinzip des Ausdrucks aus der traditionell romantischen so genau genommen, daß es Protokollcharakter annahm. Damit aber schlägt es um. Musik als Ausdrucksprotokoll ist nicht länger ›ausdrucksvoll‹. Nicht mehr schwebt über ihr das Ausgedrückte in unbestimmter Ferne und leiht ihr den Abglanz des Unendlichen. Sobald die Musik das Ausgedrückte, ihren subjektiven Gehalt, scharf, eindeutig fixiert, erstarrt er unter ihrem Blick zu eben dem Objektiven, dessen Existenz ihr reiner Ausdruckscharakter

162 Adorno 2009 (wie Anm. 53), 44.

verleugnet. In der protokollarischen Einstellung zu ihrem Gegenstand wird sie selber ›sachlich‹.¹⁶³

Dieser Umschlag des höchst individualisierten gestischen Sinns in ein Allgemeines, das seinen besonderen Sinn erst durch die Konstruktion eines Werkzusammenhangs erlangt, entspricht dem Umschlag, den das Denken vollzieht, wenn es den gestischen Sinn eines Einzelnen zu begreifen sucht: Es hebt die ans *Diesda* lebendigen Verhaltens gebundene Geste in ein Allgemeines auf. Als Grenzbegriff eines unverfügbaren Einzelnen entzieht sich der gestische Sinn so der denkenden Bestimmung. Jede soundso bestimmte Einzelgeste ist immer schon schematisch überformt: Sie ist, als bestimmte, keine vorreflexive, vorschematische, asemantische Seinsweise, sondern eine durch begriffliche Bestimmungen und gesellschaftliche Erfahrung geprägte Formel. Als Moment eines musikalischen Zusammenhangs widerfährt ihr dasselbe Schicksal: Die musikalische Geste wird von der lebendigen Subjektivität gelöst und verwandelt sich in eine objektivierte Scheingestalt. Der unvertauschbare, einzigartige Sinn, der einer musikalischen Geste zukommt, rührt nicht mehr von ihrer Verwurzelung in einer Grundschicht vitalen Verhaltens, sondern von ihrer Stellung im Werkganzen, das jene gesellschaftlichen Vorprägungen durchkreuzt. Nicht wird der Ausdruck der Werke vom gestischen Eigensinn seiner Bestandteile getragen, sondern der Sinn des Einzelnen ergibt sich erst aus der Spannung zwischen den allgemeinen Vorprägungen schematischer Gestalten und der besonderen Konstellation, in die sie im Werk treten. Die Tendenzen des Materials, die sich in und gegen die Form des Werks geltend machen, können deshalb nicht auf einen gestischen Eigensinn der einzelnen Klanggestalten zurückgeführt werden.¹⁶⁴ Wäre das möglich, so besäßen sie diesen Eigensinn ja bereits außerhalb der Form des Werks. Ein gelingendes Werk wäre dann einfach eine möglichst konfliktfreie Aneinanderreihung expressiver Einzelgesten.

163 Ebd. 52–53.

164 So der Vorschlag von Dworschak 2017, 364–411. Diese Rückführung kann sich auf Überlegungen stützen, die Adorno mit dem Begriff des mimetischen Impulses und des mimetischen Verhaltens anstellt, der ja als jener Nachvollzugs gestischen Ausdrucksverhaltens begriffen werden kann. Der Begriff des mimetischen Verhaltens als Rudiment eines magischen Weltverhältnisses scheint mir aber wenig belastbar zu sein. Hier weicht meine Weiterführung der Überlegungen Adornos von der verbreiteten Lesart ab, die das Verhältnis von Konstruktion und Ausdruck, Rationalität und Mimesis, das für Adornos Kunstverständnis zentral ist, als Wechselspiel zweier Vermögen denkt. Vor dem Hintergrund der negativen Dialektik erscheint eine solche Aufteilung als Inkonsequenz: Es ist ein und dieselbe Vernunft, die sich in solche Momente entzweit und in einen Widerspruch mit sich selbst gerät. Mimesis und Konstruktion stehen dann für die Vernunftsmomente der Gehaltlichkeit und Kohärenz.

Die ästhetische Erfahrung zeigt aber das genaue Gegenteil: Dieselben Klangbewegungen erhalten in verschiedenen Konstellationen einen radikal anderen Sinn. Die materialen Tendenzen liegen nicht im Eigensinn der Gesten begründet, sondern in den Selbstwidersprüchen, welche die etablierten Schemata über sich selbst hinaustreiben.

Der Begriff des gestischen Sinns zielt darauf, eine Ausdrucksdimension der Musik zu erklären. Diese Dimension kann unabhängig von der Geltung einer syntaktisch-grammatischen Tonordnung gedacht werden. Daher der Versuch, die Musik, welche unter der gegenwärtigen Bedingung des Sprachverlusts steht, als Artikulation gestischen Sinns zu deuten. Die genauere Betrachtung des Begriffs der Geste zeigt aber die Grenzen dieses Ansatzes auf. Denn das Gestische kann in eine Musiktheorie nur als Grenzbegriff eingehen: Sobald es begrifflich bestimmt wird, verliert es jene Bindung an die lebendig-leibliche Ausdrucksbewegung, welche für den Gestenbegriff wesentlich ist. Daher lässt sich aus dem Begriff der Geste keine Theorie der Gegenwartsmusik konstruieren: Er hat in ihr die negative Funktion der Selbstbegrenzung.

Mit diesem Vorschlag soll die Darlegung des Problems des Sprachverlusts abgeschlossen werden. Die spektromorphologischen, semantischen und gestentheoretischen Ansätze der jüngeren Musiktheorie können als Antworten auf diese Situation herangezogen werden. Haben sie sich in der näheren Betrachtung zwar jeweils als begrenzt und problematisch erwiesen, so eröffnet dieser kurze Überblick doch die Möglichkeit, eine Theorie der Gegenwartsmusik ins Auge zu fassen, welche diese Ansätze in sich vereint, sodass sich deren Verkürzungen durch die wechselseitige Ergänzung aufheben. Die Ausarbeitung einer solchen Theorie kann nicht von oben herab, also aus rein theoretischen Erwägungen geschehen, sondern müsste sich an der Analyse und Interpretation gegenwärtiger Musik entwickeln und beglaubigen.

2. Kulturindustrie

Der moderne Sprachverlust der Musik hängt eng mit einer zweiten Grundbedingung der Gegenwartsmusik zusammen, die soziologischer Art ist und sich mit Adorno und Horkheimers Begriff der *Kulturindustrie* umreißen lässt.¹⁶⁵ Gegenwartskunst ist wesentlich mit dem – meist

165 Vgl. Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug, in: *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente* (Gesammelte Schriften, 3), Frankfurt am Main 1997, 141–191. Dazu: Gunnar Hindrichs, Kulturindustrie, in: Gunnar Hindrichs (Hg.), *Klassiker Auslegen: Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung*, Berlin 2017, 61–80.

impliziten – Anspruch verbunden, sich von kulturindustriellen Produkten zu unterscheiden. Die Herausforderungen und Umständlichkeiten der Gegenwartsmusik werden erst vor dem Hintergrund der kulturindustriellen Produktion wirklich verständlich. Es gilt deshalb, die Grundzüge dieses umstrittenen Begriffs noch einmal zu vergegenwärtigen. Vorausgeschickt sei die Einschränkung, dass selbstverständlich nicht alles, was in der *Dialektik der Aufklärung* unter diesem Titel analysiert wird, dem heutigen Urteil standhält. Der Grundgedanke hingegen, an den im Folgenden erinnert werden soll, vermag noch immer eine wesentliche Bedingung gegenwärtiger Kunstproduktion zu beschreiben. Ja, viele der Phänomene, welche die Autoren der *Dialektik der Aufklärung* in ihren Anfängen beobachtet haben, haben sich in der Gegenwart derart verbreitet und zugespitzt, dass die Diagnose der Kulturindustrie heute, wenn auch nicht in dieser Begrifflichkeit, so doch von der Sache her Teil des *common sense* geworden ist: Sie ist fast trivial. Das scheinbar Triviale der Diagnose steht der weitgehenden Zurückweisung gegenüber, welche der Begriff in den Kunstdiskursen der letzten Jahrzehnte erfahren hat. Er gilt in weiten Teilen als Symptom eines bildungsbürgerlichen Elitismus. Um diesen Widerspruch zu klären, lohnt es sich, die scheinbar selbstverständliche These nochmals zu rekonstruieren.

Der affirmative Charakter

Die Kulturindustrie bezeichnet ganz allgemein einen modernen, rationalisierten Typ der Produktion von Kulturwaren, der an die Stelle des traditionellen wie des bürgerlichen Kulturschaffens tritt. Um den Sinn dieses Begriffs zu explizieren, gilt es daher, das Verhältnis dieser Bestimmungen auseinander zu legen. Kultur im Allgemeinen umfasst, funktional betrachtet, den ganzen Bereich von Gegenständen, Ereignissen und Leistungen, die für die unmittelbare Selbsterhaltung, das bloße Funktionieren der gesellschaftlichen Reproduktion verzichtbar sind. Ihr mittelbarer Nutzen, um dessen Willen sie produziert werden, besteht in ihrer sozialintegrativen Funktion: Die kulturellen Praktiken und Erzeugnisse erlauben es den einzelnen Mitgliedern oder Gruppen der Gesellschaft, sich mit ihrer Stellung im Funktionszusammenhang der Gesellschaft zu identifizieren und diesen Gesamtzusammenhang des sozialen Lebens als ein sinnvolles Ganzes anzueignen.¹⁶⁶ Negativ formuliert verhindert die Kultur soziale Desintegration: Also, dass sich Individuen oder Gruppen aus dem sozialen Funktionszusammenhang abspalten und dessen Forderungen nicht mehr Folge leisten. Diese sozialintegrative Leistung erfüllt

¹⁶⁶ Diese Begrifflichkeit geht zurück auf Jürgen Habermas, *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, Frankfurt a. M. 2015.

die Kultur, indem sie die gesellschaftlichen Institutionen und Funktionen, deren geschichtliches Zustandekommen und grundlegenden Wertvorstellungen, als etwas Sinnvolles und Erstrebenswertes darstellt. Die Kulturgüter bieten Symbole, Narrative, Leitbilder, Rollen und andere Modelle der Sinnbildung an, mit deren Hilfe die Einzelnen sich ihre soziale Funktion zu eigen machen und sich im gesellschaftlichen Ganzen wiedererkennen können – wie immer auch diese Funktionen und Kollektiva geartet sind. Die unmittelbar funktionslose Kultur erfüllt also indirekt die Funktion, das Leben in den bestehenden Verhältnissen als sinnvolle und wertvolle Sache erscheinen zu lassen, sie zeichnet die Wege vor, auf denen die Einzelne im sozialen Ganzen ein erstrebenswertes Dasein erlangen, wie sie mit Kontingenzerfahrungen umgehen und Schicksalsschläge überwinden können. Darin liegt ein Freiheitsversprechen: Das Versprechen jener Freiheit, die genau darin bestünde, dass jemand den sozialen Zusammenhang, in dem sie lebt und von dem sie abhängt, nicht als etwas Fremdes und Auferzwingenes, sondern als etwas Eigenes erachtet, in dem sie sich selbst verwirklichen kann. Da die Kultur als eine sozialintegrative Selbstausslegung der Gesellschaft fungiert, liegt in diesem Freiheitsversprechen auch der grundlegend affirmative Charakter der Kultur: Kultur affirmiert die bestehenden Verhältnisse.¹⁶⁷ Auch die Kunst erfüllt *de facto* eine sozialintegrative Funktion und ist Teil der Kulturgüterproduktion, wengleich die autonome Kunst, ihrem Anspruch nach, nicht in dieser Funktion aufgeht.

Mit den Begriffen Max Webers lässt sich nun die moderne, rationalisierte Gestalt der Kulturproduktion in Abgrenzung zur Tradition konturieren.¹⁶⁸ Diese Differenz von Moderne und Tradition ist eine idealtypische Zuspitzung: In Wirklichkeit sind auch moderne Gesellschaften von traditionellen Momenten durchsetzt, genauso wie vormoderne Gesellschaften rationalisierte Lebensbereiche kennen. Die idealtypische Steigerung dient lediglich dazu, eine gesellschaftliche Tendenz zu artikulieren. Traditionelle Kultur erfüllt die sozialintegrative Funktion, indem sie die bestehenden Institutionen und Funktionen in einen kontinuierlichen Überlieferungszusammenhang stellt: Sie umgibt die soziale Welt mit dem Schein, dass es immer schon so gewesen sei. Kultur verlebendigt und affirmiert dann das Altbewährte in der Gegenwart, sie überliefert die Werte einer Gemeinschaft. Diese Funktion der Tradition gerät in modernen Gesellschaften unter Druck. Wie immer man die historischen

¹⁶⁷ Vgl. Herbert Marcuse, Über den affirmativen Charakter der Kultur, in *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt am Main 1968, 56–101.

¹⁶⁸ Vgl. Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie*, hg. von Johannes Winkelmann, Tübingen 1980, 13,45; Max Weber, *Rechtssoziologie*, Neuwied am Rhein 1967, 11; Max Weber, *Zur Musiksoziologie*, hg. von Christoph Braun und Ludwig Finscher, Tübingen 2004.

Modernisierungsentwicklungen im Einzelnen rekonstruiert, bildet das traditionsauflösende Moment einen Kernbestand der Modernitätsdiagnose: Organisationen, Herrschaftsformen und Institutionen werden in modernen Gesellschaften nicht mehr vorrangig deshalb akzeptiert, weil sie von jeher bestünden, sondern weil sie sich als leistungsfähige, effiziente oder nützliche Mittel zur Verwirklichung von bestimmten Zielen oder Interessen – als zweckrational – erweisen.¹⁶⁹ Die Rationalisierung eines sozialen Bereiches bedeutet in diesem Sinne, dass die oftmals widersprüchlichen Handlungszwecke und Werte dieses Bereichs in einen einheitlichen, hierarchisierten Zusammenhang von Zwecken gebracht werden, sodass die Effizienz der Mittel zur Verwirklichung dieser Zwecke kalkuliert und optimiert werden kann. An die Stelle traditioneller Bindungen tritt so der rationale Nutzenkalkül im Hinblick auf jeweils vorgegebene, vereinheitlichte Zwecke. In der kapitalistischen Gesellschaftsformation differenzieren sich zwar unterschiedliche soziale Zweckbereiche aus – Recht, Wissenschaft, Wirtschaft werden durch je unterschiedliche Zwecksetzungen bestimmt –, dennoch ist der Rationalitätsbereich, von dem her sich die Totalität dieser Gesellschaft verstehen lässt, der Bereich des kapitalistischen Wirtschaftens, der vom Zweck der fortwährenden Verwertung von Werten bestimmt ist. Kapitalistische Modernisierung geht damit einher, dass traditionelle Gepflogenheiten im Hinblick auf die Verwertungszwecke als irrational, d.h. ineffizient oder unnütz kritisiert werden und durch neue, rationalere und leistungsfähigere Praktiken der Verwertung ersetzt werden.

Akzeptiert man diese grobe Skizze einer weber-marxistischen Modernitätsdiagnose, dann hat dies Konsequenzen für den Begriff der Kultur. Bestand die traditionelle Kultur darin, die Kontinuität der Überlieferung zu affirmieren, so kann sie ihre sozialintegrative Funktion unter modernen Bedingungen nicht mehr auf diese Weise erfüllen. Denn die traditionellen Symbole, Narrative, Leitbilder und Rollen verlieren durch die moderne Rationalisierung der Gesellschaft ihre Substanz: Die tradierte Kultur steht im Widerspruch zur nicht-traditionellen Verfasstheit jener sozialen Welt, in welche die Kultur die Einzelnen zu integrieren verspricht.¹⁷⁰ Zugleich können gerade moderne Gesellschaften nicht auf die sozialintegrative Funktion der Kultur verzichten. Denn die angebliche Rationalität ihrer modernisierten Organisation ist keineswegs für alle nachvollziehbar: Die Mehrheit ihrer Mitglieder erfährt die modernen Gesellschaften vielmehr als ein undurchschaubares und sinnloses Zwangsgefüge, dem sie sich beugen müssen, obwohl sie in ihm zu kurz kommen.

Dies ist die Situation der bürgerlichen Kultur. Der Kulturproduktion fällt dann die gesellschaftliche Aufgabe zu, die Einzelnen mit den sich stets erneuernden Einrichtungen und Funktionen zu versöhnen, indem sie

169 Vgl. Weber 1980 (wie Anm. 168).

170 Das ist eine mögliche Interpretation von Hegels These vom Ende der Kunst.

diese als sinnvoll erscheinen lässt, obwohl gerade diese Erneuerungen die überlieferten Ressourcen solcher Sinnggebung zerschnitten. Daraus wird ersichtlich, weshalb sich die bürgerliche Kultur von der profanen, zweckrational organisierten Sphäre der Arbeit und Selbsterhaltung abspalten muss, um einen gesonderten Bereich auszubilden, in welchem die Kulturwaren als Selbstzwecke konsumiert werden. Die Kulturproduktion ist unter den Bedingungen der Rationalisierung von diesem Grundwiderspruch geprägt: Ihre selbstzweckhaften Erzeugnisse sollen, obwohl sie vom zweckrationalen Standpunkt der bürgerlichen Gesellschaft als irrational erscheinen, der kollektiven Verständigung und letztlich der Versöhnung des Einzelnen mit dem zweckrational organisierten gesellschaftlichen Allgemeinen dienen.

Das Freiheitsversprechen der bürgerlichen Kultur erweist sich vor diesem Hintergrund gleich doppelt als Trug: Zum einen lässt der Bereich der Kultur die gesellschaftlichen Gegensätze, entgegen ihrem eigenen Anspruch, nicht hinter sich, sondern verfestigt sie dadurch, dass die Teilhabe an dieser Kultur, und somit jene Freiheit durch geistige Bildung, tatsächlich nur den privilegierten Schichten der Gesellschaft zugänglich ist: Sie setzt voraus, dass man die Zeit und Mittel aufwenden kann, die nötig sind, sich die Formen der bürgerlichen Kultur anzueignen. Die Freiheit, welche die Bürger jenseits der Zwänge der profanen Arbeitswelt genießen, ist daher in Wahrheit die Wiederholung, Verlängerung und Verklärung jener Herrschaftsverhältnisse, welche die Kultur auszusöhnen beansprucht. Zum anderen hat jene Freiheit, welche die Kultur verspricht, nur in der Absonderung von der sozialen Realität Bestand: Ihre Freiheit ist daher wesentlich unverwirklichte Freiheit, also Unfreiheit. Der Trug der bürgerlichen Kultur besteht wesentlich darin, diese Scheinfreiheit als die *wahre, geistige* Freiheit zu präsentieren, welche die Verwirklichung der Freiheit in der sozialen Wirklichkeit überbietet und somit erübrigt. Die bürgerliche Kultur erfüllt ihre sozialintegrative Funktion daher auf eine sehr vermittelte, dialektische Weise: Sie stützt die bestehenden Verhältnisse noch dort, wo sie diese als unversöhnt und tragisch darstellt oder wo sie selbst eine Gegenwelt errichtet. Denn gerade dadurch, dass sie in diesen Darstellungen von Unfreiheit selbst eine höhere Form geistiger Freiheit zu realisieren beansprucht, legt sie es den Bildungsbürgern nahe, sich mit der Unfreiheit der sozialen Wirklichkeit abzufinden.

Der Schematismus

Die Produktion von Kultur untersteht in der bürgerlichen Gesellschaft aber selbst dem Rationalisierungsprinzip. Auch sie muss sich als effizient erweisen, und das heißt in einer kapitalistischen Gesellschaftsformation: Sie muss als Warenproduktion profitabel organisiert sein. Diese rationalisierte Form der Produktion von Kulturwaren bezeichnet der

Ausdruck der Kulturindustrie. Sie überlässt es nicht dem Zufall, ob ihre Produkte den gewünschten Erfolg erzielen, sondern sie kalkuliert ihre Produktion mit Blick auf die Rendite. Die spezifische Weise, in der diese Rendite erzielt wird, kann sehr unterschiedliche Formen annehmen, in denen der Verkauf der Kulturwaren selbst, etwa in Form von Kino- und Konzerteintritten, Plattenverkäufen oder Streaming-Abonnements, nur einen Faktor bilden, der durch unterschiedliche Formen der Querfinanzierung durch Werbeeinnahmen ergänzt oder gar ersetzt wird, wie es für die gegenwärtigen Kulturveranstalter und digitalen Plattformunternehmen typisch ist. Was all diese unterschiedlichen Verwertungsformen der Kulturindustrie verbindet, ist das Erfolgsziel der Vergrößerung der Konsumquantität. An ihr entscheidet sich letztlich die Rentabilität der Produktion, egal auf welche Weise die Einnahmen im Einzelnen generiert werden. Es ist bezeichnend, dass diese Orientierung an der Konsumquantität mittlerweile selbst dort vorherrscht, wo die Kulturwarenproduktion nicht privatwirtschaftlich organisiert ist: Selbst staatliche Rundfunkanstalten und öffentlich subventionierte Kulturveranstalter müssen ihren Erfolg durch Einschaltquoten und Besucherzahlen belegen.

Der Begriff der Kulturindustrie bezeichnet also einen Widerspruch: Kultur ist die Sphäre menschlicher Tätigkeit jenseits der prosaischen Welt des rationalen Kalküls. Traditionelle wie bürgerliche Kultur *kann* deshalb gar nicht industriell hergestellt werden. Als Teil des kapitalistischen Arbeitszusammenhangs *muss* aber auch sie sich den Imperativen der Verwertung fügen. Der Widerspruch einer rationalisierten Kulturproduktion zeigt eine Veränderung im Kulturbegriff selbst an. In seinem Zentrum stand die Idee einer Versöhnung der besonderen Subjekte mit den allgemeinen Formen der Gesellschaft. Diese Versöhnung geschah durch den Aneignungsprozess kultureller Bildung. Zugleich erwies sich diese Versöhnung schon in der bürgerlichen Kultur als Schein: Denn die bürgerliche Kultur vermag die rationalisierte Welt des Kapitalismus nicht als sinnvolles Ganzes darstellen. Die Versöhnung geschieht nur um den Preis der Verselbständigung der Kultur gegen die sozialen Verhältnisse. Dadurch wird sie jedoch leer. Sie wird zum bloßen Selbstbestätigungsritual der bürgerlichen Klasse. Die Kulturindustrie geht aus dieser Entleerung der verselbständigten bürgerlichen Kultur hervor. In diesem Sinne ist sie deren Wahrheit.¹⁷¹ Diesen Zusammenhang drücken Adorno und Horkheimer folgendermaßen aus:

Das Moment am Kunstwerk, durch das es über die Wirklichkeit hinausgeht, ist in der Tat vom Stil nicht abzulösen; doch es besteht nicht in der geleisteten Harmonie, der fragwürdigen Einheit von Form und Inhalt, Innen und Außen, Individuum und Gesellschaft, sondern in jenen

¹⁷¹ Adorno und Horkheimer 1997 (wie Anm. 165), 161.

Zügen, in denen die Diskrepanz erscheint, im notwendigen Scheitern der leidenschaftlichen Anstrengung zur Identität. Anstatt diesem Scheitern sich auszusetzen, in dem der Stil des großen Kunstwerks seit je sich neigierte, hat das schwache immer an die Ähnlichkeit sich gehalten, an das Surrogat der Identität. Die ästhetische Barbarei heute vollendet, was den geistigen Gebilden droht, seitdem man sie als Kultur zusammengebracht und neutralisiert hat. Von Kultur zu reden war immer schon wider die Kultur. Der Generalnenner Kultur enthält virtuell bereits die Erfassung, Katalogisierung, Klassifizierung, welche die Kultur ins Reich der Administration hineinnimmt. Erst die industrialisierte, die konsequente Subsumtion, ist diesem Begriff von Kultur ganz angemessen.¹⁷²

Die Rationalisierung der Kulturproduktion besteht, wie gesehen, darin, eine Steigerung des Konsums von Kulturwaren zu erzielen. Das erreicht die kulturindustrielle Produktion dadurch, dass sie ihre Produkte so ausgestaltet, dass die Erfahrung einer Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem von vornherein garantiert ist: Ihre Produkte entsprechen eingeübten Schemata und Formeln des Wahrnehmens, Fühlens und Verhaltens. Sie werden automatisch, routiniert verstanden. Zugleich sind sie mit der Reklame für sich selbst amalgamiert: Sie bewerben sich selbst als intensives Erlebnis des Mitdabeiseins.¹⁷³ In dieser Selbstbezüglichkeit bringen die Kulturwaren jene Bedürfnisse hervor, die sie zu befriedigen vorgeben. So verselbständigt sich das Übereinstimmungserlebnis gegen den Anspruch der traditionellen wie bürgerlichen Kultur auf substantielle Sinnstiftung: Was vom Versprechen nach Sinn übrigbleibt, ist das Erlebnis des Mitdabeiseins und Bescheidwissens. Für die Dauer des Erlebnisses geht die Konsumentin ganz in der Rolle auf, die das Kulturerzeugnis für sie vorgesehen hat und die sie auszufüllen weiß. In ihr ist sie zwar manchmal auch ungewöhnlichen, aufregenden und neuartigen Reizen und Effekten ausgesetzt. Aber diese Neuheiten erscheinen im Rahmen eingeübter Formeln und Muster. Die Übereinstimmung des Einzelnen mit dem Produkt, die Übereinstimmung der einzelnen Momente und Sujets mit Form und Stil des Ganzen werden nicht als Probleme erfahren, die zu einer individuellen Lösung gebracht werden, sondern sie sind vorgezeichnet. Die Stelle und Tätigkeit des rezipierenden Subjekts sind im Produkt vorweggenommen. In der früher eingeführten Begrifflichkeit lässt sich sagen: Die Form des Produkts bringt keine Materialtendenzen zur Geltung, sie drückt keine ästhetische Idee aus, sondern fügt neue Materialien als Versatzstücke in bewährte Formeln. Diese schematische Produktion garantiert, dass die Warenabnehmerin im Konsum ein Erlebnis der Übereinstimmung macht. Sie erlebt den Schein starker

¹⁷² Ebd., 151.

¹⁷³ Vgl. Peter Szendys Analyse des sich selbst zelebrierenden Popsongs in Peter Szendy, *Tubes: la philosophie dans le juke-box*, Paris 2008, 15–40.

Gefühle, glaubt sich in eine andere Zeit versetzt, bewundert, was sie als Höchstleistung eines Ausnahmetalents bewertet. In den musikalischen Produkten ist dieser Schematismus etwa bis heute in den Liedschemata des Pops offensichtlich, aber auch in der glatten Emotionalität der Interpretationen des Opern- und Orchesterrepertoires.

Dieser Schematismus der Kulturindustrie wird durch die scheinbare Vielfalt und Innovation ihrer Produkte kaschiert. Sie produziert verschiedene Genres und Sparten, bringt Stars und Ausnahmegehalt hervor, zwischen denen die Konsumentin je nach individuellen Vorlieben und Neigungen auswählen kann. Die Personalisierung des Angebots auf digitalen Plattformen treibt diese Scheinindividualisierung noch weiter. Die Firma wirbt damit, dass sie den eigentümlichen Vorlieben ihrer Kundinnen dadurch gerecht wird, dass sie die Wahlmöglichkeiten zwischen den schematisch produzierten Waren auf die Konsumgeschichte ihrer Abnehmerinnen abstimmt. Auf diese Weise gibt die Kulturindustrie vor, ihre Produkte ganz auf die Konsumentinnen zuzuschneiden, während sie sie in Wahrheit mit jenen formelhaften Produkten abspeist, die sie zu konsumieren gelernt hat. Dadurch entsteht eine Form von Subjektivität, die für die Gegenwart spezifisch ist: Das konsumistische Subjekt, dessen Kernkompetenz und Ideal darin besteht, sich flexibel und kreativ den schematischen Anforderungen der Kulturwaren anzupassen.¹⁷⁴ Es unterscheidet sich vom Idealtyp des bürgerlichen Subjekts, das sich durch disziplinierende Bildung die Formen der bürgerlichen Kultur aneignet und sich seiner sozialen Höherstellung versichert, indem es seinen gebildeten Geschmack zur Schau stellt. Das konsumistische Subjekt der Gegenwart begreift sich und seinen Konsum konsequent selbst als Ware, das es auf den Markt trägt. Die Fähigkeit, die es zur begehrten Arbeitskraft und zum Produzenten von wiederum konsumierbaren Kulturwaren macht, liegt gerade darin, sich den neuen Anforderungen der kulturindustriell überformten Waren kreativ anzupassen: Seine Konsumfähigkeit ist zugleich seine Konsumierbarkeit, seine kreative Anpassung an Kulturwaren ist die Zurschaustellung seiner flexiblen Arbeitsfähigkeit. Die Selbstdarstellung, welche die Influencer in den sogenannten sozialen Medien vollziehen, ist nur die gesteigerte Form dieser gegenwärtig allgemein wirksamen Verschränkung von Konsum und Selbstvermarktung, von sozialer Selbsterhaltung und der Demonstration kreativer Anpassungsfähigkeit.

Der Begriff der Kulturindustrie mit dem entsprechenden Typus konsumistischer Subjektivität zielt somit nicht so sehr auf die tatsächlich industrielle Produktionsform kultureller Waren; also darauf, dass sie in arbeitsteilig organisierten Großbetrieben als Massenprodukte hergestellt würden, wie dies in der Film- oder Videospieleindustrie der Fall ist. Auch

¹⁷⁴ Vgl. Menke 2012 (wie Anm. 79).

das alleine im Home-Studio produzierte Album oder die Aufnahme einer Solo-Performance auf der Streaming-Plattform kann die Züge kulturindustrieller Waren aufweisen. Umgekehrt können sich auch Produkte, die tatsächlich unter industriellen Bedingungen hergestellt wurden, gegen die Betriebslogik wenden und zu genuin künstlerischen Arbeiten werden. Der Begriff der Kulturindustrie zielt auf die Beschaffenheit und die Präsentationsform kultureller Waren, die den Prinzipien des kapitalistischen Betriebs gehorchen. Es sind Kulturgüter, welche das Problem des kulturellen Freiheitsversprechen in der rationalisierten Gesellschaft verdrängen, indem sie eine scheinbare Vielfalt von Erlebnissen der Übereinstimmung zwischen Besonderem und Allgemeinen anbieten, welche von den Rezipienten routiniert konsumiert werden können.

Das Problem der Kulturindustrie wurde in den Kunstdiskursen gerne zu einer abstrakten Entgegensetzung von Passivität und Aktivität verkürzt. Konsumverhalten wird dann als passives Geschehen der Aktivität der wirklichen Kunsterfahrung gegenübergestellt. In einem seltsamen Überschlag erscheint dann alle Kunst, in der Rezipientinnen nicht zu irgendwelchen Handlungen aufgefordert werden, als passiver Konsum und Spektakel. Kunstformen, in denen die Rezipientinnen aufmerksam zuhören, ein Bild betrachten oder einen Film anschauen, ohne selbst irgendwie kommunikativ oder herstellend tätig zu werden, werden so auf die Seite des untätigen Konsums geschlagen.¹⁷⁵ Folglich gelte es, die Zuschauer zu aktivieren, sie ins performative Geschehen einzubinden und in spielerischen Settings selbst zu Kunstschaffenden werden zu lassen. Die Opposition ist aber schief. Denn zum einen ist die Kunsterfahrung eine geistig-sinnliche Aktivität, die oftmals eine äußerliche Inaktivität voraussetzt: Man kann einen musikalischen Verlauf nicht aktiv nachvollziehen, wenn man gleichzeitig andere Dinge tut. Die scheinbare Aktivierung der Zuhörerinnen, etwa durch begehbare Konzertinstallationen, kann daher gerade umgekehrt die Aktivität des Hörens vermindern. Andererseits ist auch der Konsum von kulturindustriellen Produkten nicht notwendigerweise besonders passiv. Im Gegenteil nimmt das Erlebnis des Mitdabeiseins und die Erfahrung der Übereinstimmung mit dem Produkt ja paradigmatisch die Form kollektiven Mitmachens an. Die Differenz ist nicht in der Aktivität oder Passivität, sondern in der Form der Aktivität zu suchen: Es ist die Präfabriziertheit der Rolle, in welche sich die Konsumentin einpasst, und die Prästabilisiertheit der Übereinstimmung der

175 Das geschieht schon bei Heinrich Bessler, der die Aktivität der Gebrauchsmusik der Passivität des Kunsthörens entgegensetzt. Das Beispiel einer solchen Aktivierung der Lebenskräfte des ganzen Menschen ist bezeichnenderweise das Singen des Deutschlandlieds, vgl. Heinrich Bessler, Grundfragen des musikalischen Hörens, in: *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, Leipzig 1978, 29–53, 38.

allgemeinen Formen mit den besonderen Inhalten, welche die kulturindustriellen Produkte von den Werken der Kunst unterscheidet.

Das neue Gewand des Kapitalismus

Diese Diagnose der Kulturindustrie wird in der gegenwärtigen Situation paradoxerweise dadurch verwischt, dass die Kulturindustrie dazu tendiert, nahezu alle Lebensbereiche zu durchdringen. Diese langfristige Tendenz wurde in sehr unterschiedlicher Weise auf den Begriff gebracht: Als Ästhetisierung der Lebenswelt, als kulturelle Logik oder Neuer Geist des Kapitalismus, als Immaterialisierung der Arbeit, als Kreativitätsdispositiv oder als Enrichissement der Waren.¹⁷⁶ David Harvey zeichnete das Bild wie folgt: Es lässt sich ungefähr seit den 1970er Jahren eine Sättigung des klassischen Gebrauchsgütermarkts in den westlichen Industriestaaten feststellen, die zu Absatz- und Überakkumulationskrisen führen.¹⁷⁷ Um unter diesen Bedingungen weiterhin Rendite zu erzielen, wurde zum einen die industrielle Produktion in die formell entkolonisierten Länder ausgelagert. Daher rührt der Schein einer Entindustrialisierung oder Immaterialisierung der Arbeitswelt des globalen Nordens. Zum anderen führt dies dazu, dass die Produktion kulturindustrieller Waren und deren Amalgamierung mit herkömmlichen Gebrauchsgütern immer stärker zunahm. Denn der Gebrauchswert, den die Kulturwaren versprechen, also das Erlebnis von Übereinstimmung mit neuen Reizen, unterliegt nicht denselben Beschränkungen, die den Gebrauchswert von Autos und Kühlschränken bestimmen. Die kulturellen Gebrauchswerte werden mit dem Erlebnis verbraucht und solche Konsumerlebnisse können fast beliebig akkumuliert werden. Der Markt der Erlebniswaren der Kulturindustrie bietet so scheinbar unbegrenzte Absatzmöglichkeiten, was zur Folge hat, dass auch die klassischen Gebrauchsgüter immer stärker mit dem Versprechen kultureller Erlebnisqualitäten verknüpft wurden, die ihre Brauchbarkeit verkürzen und so den Konsum über den primären Nutzen hinaus anfachen.

Manche Soziologen haben in dieser Entwicklung eine Verschmelzung von ästhetischen oder künstlerischen Idealen (Kreativität, Singularität, Neuheit) und den Kompetenzen der entindustrialisierten Arbeitswelt

¹⁷⁶ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC 2005; Luc Boltanski und Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme* (380), Paris 2011; Zygmunt Bauman, *Liquid modernity*, Cambridge 2000; Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität: zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2019; Luc Boltanski und Arnaud Esquerre, *Enrichissement: une critique de la marchandise*, Paris 2017.

¹⁷⁷ David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Cambridge (Mass.); Oxford 2000.

gesehen. Diese Entwicklung sei, so etwa Andreas Reckwitz, als eine Antwort auf die Erfahrungsarmut im rationalisierten Kapitalismus zu verstehen.¹⁷⁸ Durch die Verschmelzung von ästhetischen Existenzidealen und flexibilisierten Arbeitsformen hätte der Kapitalismus das drohende Desengagement seiner gelangweilten Subjekte abwenden können. Dadurch werde die kritische Stellung der Kunst gegen den gegenwärtigen Kapitalismus sinnlos: Denn die gegenwärtige Arbeitswelt habe jene Ideale der Selbstverwirklichung, Selbsterneuerung, Kreativität und Singularität bereits verwirklicht, welche die Kunst der Enthaltensamkeit, Rationalität und Gleichmacherei der alten bürgerlichen Gesellschaft entgegenhielt. Die Ideale der künstlerischen Gesellschaftskritik bildeten den neuen Geist des Kapitalismus.¹⁷⁹ Dieses Argument, wonach die ästhetischen Ideale der Selbstverwirklichung und Selbstbestimmung ihre kritische Kraft in der heutigen Situation eingebüßt hätten, weil sie bereits in der ästhetisierten Welt des neuen Kapitalismus ausgelebt werden könnten, geht jedoch der Rhetorik des neuen Managements auf den Leim. Die flexibilisierten Arbeitsverhältnisse, wie die kreativ sich anpassenden Arbeitssubjekte der Gegenwart, werden zwar mit solchen Ausdrücken euphemistisch verdeckt, aber die Betroffenen erleben sie wohl illusionslos als Phänomene gesteigerter Unfreiheit und Fremdbestimmung.

Der Begriff der Kulturindustrie erlaubt hier eine andere Deutung: Denn anders als diese Diagnosen der Ästhetisierung und Postmoderne, begreift er diese Entwicklung nicht als eine Ausbreitung des Ästhetischen in vormals nicht-ästhetische Bereiche oder als eine Gegenbewegung zur modernen Rationalisierung. Vielmehr macht er darin eine konsequente Ausweitung und Durchsetzung der kapitalistischen Rationalität auf den Bereich des Kulturellen erkennbar. Es ist nicht die Kunst oder das Ästhetische, sondern die Kulturindustrie, welche sich in alle Lebens- und Arbeitsbereiche ausweitete: In ihr bleibt von den Ansprüchen der bürgerlichen Kultur sowie der avantgardistischen Kunst nur mehr die Hohlform jener Übereinstimmung übrig, welche die flexibilisierten Subjekte an neuen Reizen erleben oder zumindest zu erleben vorgeben.

In der Kulturindustrie tritt jener Widerspruch mehr oder weniger offen zutage, der die bürgerliche Kultur mitsamt der Kunst prägt: Die Kultur, jene Sphäre also, welche eine Verwirklichung der Freiheit jenseits der Zwänge der Selbsterhaltung verspricht, steht selbst im Dienst des Bestehenden und muss sich, als Warenproduktion, mit deren Betriebslogik arrangieren. Dieser Problemzusammenhang bildet bis heute den Hintergrund, vor dem künstlerische Arbeiten erst ihren Sinn erhalten. Kunst ist die fast hoffnungslose Anstrengung diesen Widerspruch

¹⁷⁸ Reckwitz 2019 (wie Anm. 176). Auch: Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten: zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2021.

¹⁷⁹ Boltanski und Chiapello 2011 (wie Anm. 176).

auszutragen, indem sie inmitten der kapitalistisch rationalisierten Gesellschaft Produkte zu erzeugen versucht, die den Imperativen dieser Gesellschaft widerstehen. Das unterscheidet die gegenwärtige Kunst grundsätzlich von der Kunst früherer Zeit. Sie ist heute nur als Negation der kulturbetrieblichen Logik möglich. Diese Negation besteht in erster Linie darin, das Verhältnis von Einzelnem und Allgemeinen, von Momenten und Ganzem, von Material und Form als Problem erfahrbar zu machen, das im Werk eine autonome, wenngleich partielle Lösung erfährt. Der Nachvollzug solcher autonomen Gebilde unterscheidet sich von der kreativen Anpassung an Kulturwaren darin, dass er sich keinen neuen Schemata fügt, in denen Besonders und Allgemeines zur Übereinstimmung kommen. Im ästhetischen Urteil setzt er diese Übereinstimmung vielmehr aus und bezieht das ungelöste Spannungsverhältnis von Besonderem und Allgemeinen auf die Idee der Selbstbestimmung.

Dieser kritische Begriff der Kulturindustrie wird heute in weiten Teilen des journalistischen und wissenschaftlichen Kunstdiskurses gemieden. Wird der Ausdruck verwendet, so steht er in der Regel für eine deskriptive Kategorie, die einen Wirtschaftssektor benennt. Der Grund dafür bildet der Elitismus, der im kritischen Begriff der Kulturindustrie zu stecken scheint. Die Unterscheidung von wertloser Massenkultur und wertvoller Hochkultur, von Kitsch und Kunst, von Unterhaltung und Ernst sei ein elitäres, bildungsbürgerliches Vorurteil, dem kein Unterschied in der Sache entspricht. Die Verurteilung der Kulturindustrie sei, so der Gedanke, letztlich Ausdruck eines anti-demokratischen Ressentiments privilegierter Schichten.

Diese berechtigte Kritik muss man in den Begriff der Kulturindustrie aufnehmen, wenn er heute noch Geltung beanspruchen soll. Das scheint mir aber durchaus möglich. Denn der Begriff der Kulturindustrie soll ja gerade nicht dazu dienen, verschiedene Sparten der Kulturproduktion voneinander zu unterscheiden, indem er abstrakt vorschreiben würde, wie Kunst mit Anspruch auszusehen hätte. Er greift vielmehr genau solches Spartendenken an. Bereits Adorno und Horkheimer kritisieren die seichten Unterhaltungswaren wie den falschen Ernst des sogenannten Hochkulturbetriebs als Erscheinungen der Kulturindustrie.¹⁸⁰ Das Mitsingen im Bierzelt und das Mitdabeisein unter den Gebildeten im Symphoniekonzert sind gleichermaßen kulturindustrielle Übereinstimmungserlebnisse: Sowohl das gedankenlose Mitschwingen wie das kennehafte Bescheidwissen, das Anhimmeln der Stars wie das Bewerten der Virtuosenleistung sind Verhaltensformen, welche der Betriebslogik der Kulturwarenproduktion entsprechen. Um dem Elitismusvorwurf zu entgehen, muss ein Unterschied zwischen zwei Formen der Kritik des

180 Vgl. Adorno und Horkheimer 1997 (wie Anm. 165), 165, 182–84, 311.

Konsumismus gezogen werden: Die eine Kritik zielt auf Kulturwaren, welche die Menschen für dumm verkaufen. Die andere Kritik stellt die Dummheit der Konsumenten bloß. Nur die zweite Form der Kritik der Kulturindustrie ist elitär. Der kritische Begriff der Kulturindustrie muss der ersten Form zugerechnet werden. Er taugt nicht für die Selbstbestätigung der konservativen Bildungselite, sondern zählt auch sie zu den Erscheinungsformen der Kulturindustrie. Der Begriff der Kulturindustrie zielt dann auf einen Unterschied, der quer zu den Sparten des Kulturbetriebs verläuft. Deshalb ist er gerade für die Aufwertung solcher Erzeugnisse unerlässlich, die vom Kanon der bürgerlichen Kunst ausgeschlossen sind oder zumindest lange waren. Dazu gehören etwa all jene musikalischen Arbeiten, die man manchmal etwas unglücklich als Avantgarde-Pop bezeichnet: Musik, die ihren Kunstanspruch in der Auseinandersetzung mit musikalischen Praktiken verwirklicht, die für gewöhnlich dem Bereich der Popmusik zugerechnet werden.¹⁸¹ Gemeint sind so unterschiedliche Ansätze wie die Verzerrungskunst von Merzbow oder Hijokaidan, die Radikalisierung der Metal-Drones bei SunnO))), die Elektronica-Dekonstruktionen von Terre Thaemlitz, Peter Rehberg oder Ryoji Ikeda, die übersteigerten Selbstinszenierungen bei Holly Herndon oder Felix Kubisch oder die zersetzten Rock-Gesten bei Gastr del Sol. Es sind völlig heterogene Produktionen, die typischerweise in der Zeitschrift *The Wire* diskutiert werden. Die Bezeichnung einer avantgardistischen Popmusik ist für diese Arbeiten so unglücklich wie der Begriff der Popmusik selbst.¹⁸² Denn was sie verbindet, ist ja gerade die bewusste Abgrenzung vom Schematismus der kulturindustriellen Waren – und sei es durch die übersteigerte Zurschaustellung jener Mittel des Mainstreams. Stephen Graham hat für die Ansätze des Noise und für die Nachfolgegestalten des Free Jazz in diesem Sinne den Ausdruck einer *underground* oder *fringe music* stark gemacht, um so die Negation der kulturindustriellen Hegemonie zu betonen, welche für den Kunstanspruch dieser Ansätze konstitutiv ist.¹⁸³ Die marginale Musik des Untergrunds wäre dann

181 Die Bezeichnung ist besonders im englischsprachigen Raum etabliert. Diedrich Diederichsen prägte den Ausdruck einer »absoluten Pop-Musik«, um den Kunstanspruch solcher Arbeiten zu markieren. Der Ausdruck ist aber insofern irreführend, als dass eine Verselbständigung des rein Klanglichen diesen Arbeiten in der Regel fremd ist. Vgl. Diedrich Diederichsen, *Über Pop-Musik*, Köln 2014, S.346–372.

182 Als ästhetische Kategorie wird der Begriff der Popmusik für gewöhnlich nur in einem sehr engen Sinn verwendet: Für eine Musik, die ihre Seichtheit bewusst ausspielt und so mit ihrem eigenen Warencharakter liebäugelt – also jene Linie von reflexivem Starkult, die von David Bowie über Madonna bis Lady Gaga reicht.

183 Vgl. Stephen Graham, *Sounds of the Underground: A Cultural, Political and Aesthetic Mapping of Underground and Fringe Music*, Ann Arbor 2016.

zwischen dem profitorientierten Betrieb der Popmusik und dem staatlich subventionierten Kunstbetrieb der Klassik situiert. Aber eine solche soziologische Unterscheidung von Szenen und Milieus lenkt von jener Differenz ab, um die es in der Sache, nämlich der Musik geht: Sie gelingt als Kunst nur, wenn sie die Schematismen des automatisierten Verstehens zerbrechen lässt. Wer Musik *als* Kunst betrachtet, sollte daher nur die eine Differenz von Kunst und Kitsch gelten lassen, welche die Unterscheidung von höherem und niederem Geschmack, von Hochkultur und Untergrund aufhebt. Wer hingegen auf die Unterscheidung von Kitsch und Kunst, von kulturindustriellem Kalkül und künstlerischer Arbeit verzichtet, gibt gerade auch die Möglichkeit aus der Hand, den Kunstcharakter solcher Produkte zu verteidigen, die den Bildungseliten als niedere Unterhaltung gelten. Nicht den Begriff der Kulturindustrie gilt es daher aufzugeben, sondern dessen Instrumentalisierung für die Selbstbestätigung der Snobs.

Die kulturindustrielle Bedingung der Gegenwartsmusik hängt eng mit der Bedingung des Sprachverlusts zusammen. Das sture Festhalten am historischen Idiom der Dur-Moll-Tonalität und der binären oder ternären Taktrhythmik zeichnet bis heute einen Großteil des Konzertbetriebs quer durch die Sparten aus. Die Weigerung, diese altbewährten Formeln zu bedienen, ist nach wie vor eine Weise, in der sich die Gegenwartsmusik der kulturindustriellen Produktion von Übereinstimmungserlebnissen widersetzt. Diese Weigerung drängt die gegenwärtige Kunstmusik bekanntlich in eine Randstellung, die wohl historisch einzigartig ist. Zugleich sieht sich solche Musik seit langem dem Vorwurf ausgesetzt, sich in dieser Randlage eingerichtet zu haben: Solange eine Komposition Taktrhythmik und Tonalität vermeidet, so der Vorwurf, kann sie sich dem Misserfolg beim Publikum und der Anerkennung als Kunstmusik sicher sein. Nicht nur bildet diese Musik selbst eine Sparte der Kulturindustrie aus, die sich sozusagen als extremes Nischenprodukt behauptet. Solche Gegenwartsmusik scheut damit letztlich, paradoxerweise, vor der Auseinandersetzung mit der Musik, die ihre Gegenwart dominiert, zurück, indem sie diese auf ihre abstraktesten Merkmale reduziert. Weder kann kulturindustrielle Musik auf die Verwendung von Tonalität und Taktrhythmik reduziert werden, noch wäre eine Musik schon alleine dadurch Kunst, dass sie diese Mittel vermeidet.

Diese Zusammenhänge bilden einen Problemhintergrund, vor dem die gegenwärtige Kunstmusik verstanden werden muss. Vergisst man dieses konstitutive Negationsverhältnis der Kunst zur Kulturindustrie, so werden die asketischen Anstalten der Avantgarde albern. Umgekehrt sollte man auch die vielen Werke, die in jüngerer Zeit kulturindustrielle Floskeln und Präsentationsformen aufgreifen und bearbeiten, nicht vorschnell als Auflösung des Kunstanspruchs deuten. Sie können vielmehr mit einem gesteigerten Kunstanspruch verbunden sein, dem die

altbewährten Mittel avantgardistischer Verweigerung nicht mehr genügen, weil sie selbst die Züge einer kulturindustriellen Sparte annehmen. Die Negation der Kulturindustrie bezeichnet kein Außenverhältnis einer sich selbst sicheren Kunstspäre, sondern treibt die Kunst im Innersten um. Kein Werk kann heute gelingen, ohne sich irgendwie aus dieser Ubiquität der kulturindustriellen Zwänge herauszuwinden.

3. Elektronischer Klang

Die Probleme des Sprachverlusts und der Kulturindustrie bilden musikalische und soziologische Bedingungen der Gegenwartsmusik. Sie lassen sich um eine technische Bedingung erweitern, welche die Möglichkeit der elektronischen Produktion, Reproduktion oder Diffusion des Klangs darstellt. Die Produktion betrifft die Möglichkeit, elektronische Apparate zu bauen, die Klänge erzeugen. Die Reproduktion bezeichnet die Möglichkeit, Klänge aufzuzeichnen, zu fixieren und wiederzugeben. Die elektronische Diffusion steht für die in Produktion und Reproduktion vorausgesetzte Möglichkeit, fixierte Klänge zu vervielfältigen, zu verteilen und über Lautsprecher oder Kopfhörer wiederzugeben. Wenn ich im Folgenden von elektronischer Klangproduktion spreche, dann sind alle drei Aspekte gemeint.

Von der Note zum Klang

Auch diese technische Bedingung ist nicht neu, denn die entsprechenden technischen Erneuerungen wurden im Zeitraum der letzten 150 Jahre vollzogen. Dennoch zeichnet es die gegenwärtige Situation aus, dass diese technischen Möglichkeiten eine Präsenz in der Produktion und Rezeption von Musik erlangt haben, die es dem gegenwärtigen Musikschaffen verbietet, sie zu ignorieren. Wie bei den obigen Problemzusammenhängen nimmt ein zeitgenössisches Werk noch dann Stellung zu diesen Techniken, wenn es auf ihre Verwendung verzichtet. Die Situation ist mit dem Verhältnis von Malerei zu Photographie und Verfahren digitaler Bildgebung und -bearbeitung vergleichbar. Die Verwendung traditioneller Instrumente ist heute, anders als vor hundert Jahren, eine künstliche Einschränkung der Möglichkeiten. Sie ist keine Gegebenheit, sondern eine Setzung, deren Konsequenzen die Form des Werks austragen muss. Den Werken, die das traditionelle Instrumentarium so verwenden, als wären Geigen, Oboen und Pauken nun mal die Dinge, wofür man Stücke schreibt, hört man an, dass sie nicht hören wollen, was gegenwärtig möglich ist. Besonders auffällig ist diese Entwicklung in der Vokalmusik:

Die klassische Gesangstechnik erlaubte den Sängerinnen in Zeiten vor der elektronischen Verstärkung, in großen Räumen neben großbesetzten Instrumentalensembles für ein großes Publikum hörbar zu sein. Dafür nahm man eine gewisse Einschränkung der Artikulationsmöglichkeiten und der Klangfarbenvielfalt in Kauf. Das Mikrophon hat diese Situation verändert. Die laut vibrierende Stimme ist nun keine aufführungspraktische Notwendigkeit mehr, sondern wird zu einer künstlerischen Setzung, die sich aus dem Werkzusammenhang rechtfertigen muss. Fehlt diese ästhetische Notwendigkeit, so nimmt die klassische Gesangsstimme den grotesken Charakter eines musikalischen Atavismus an, wie es etwa in Brian Ferneyhoughs Oper *Shadowtime* geschieht: Es ist ein musikalisches Mittel, das keine Funktion mehr hat, ja die eigentliche Verfasstheit des Werks sogar verunklart, und nur mehr aus Gewohnheit mitgeschleppt wird.¹⁸⁴ Es sind die Arbeiten von Vokalistinnen wie Kathy Berberian, Meredith Monk, Laurie Andersen, David Moss, Donatienne Michel-Dansac, die hier eine Materialentwicklung voran getrieben haben, die gegenwärtige Werke nicht ignorieren können, wenn sie überzeugen sollen.

Die wichtigste Entwicklung, welche die elektronische Klangproduktion in der musikalischen Avantgarde anstieß, ist eine neue Auffassung der kompositorischen Arbeit, die sich seit den 1960er Jahren durchgesetzt hat. Seither, so könnte man die Entwicklung zuspitzen, komponiert man nicht mehr nur mit Klängen, sondern den Klang selbst. Die kompositorische Arbeit besteht also nicht mehr nur darin, gegebene Klangtypen in eine neue Anordnung zu bringen. Sondern die Komposition reicht nun bis in die unterste Ebene musikalischer Erscheinungskomplexe hinab und betrifft die Beschaffenheit der elementaren Klänge selbst, die in die komponierten Komplexe eingehen. Makis Solomos hat diese Entwicklung materialreich als eine Verschiebung von der Musik zum Klang nachgezeichnet.¹⁸⁵ Der begriffliche Gegensatz ist jedoch ungeschickt gewählt. Gemeint ist vielmehr eine Entwicklung innerhalb der Musik, die man besser als die Verschiebung von der Note zum Klang bezeichnen könnte. Denn die Note ist ja das notierte Elementarklangereignis, das eine Selektion aus einer Menge gegebener Instrumente, Spieltechniken, Dauern- und Tonhöhenwerte darstellt. Mit der elektronischen Klangzeugung erscheint diese Menge, auf der die herkömmliche Notation

184 Damit soll natürlich nicht gesagt sein, dass diese Technik aus dem Bereich der Kunstmusik verbannt werden soll. Sie erweist sich fortan als eine Möglichkeit unter vielen.

185 Vgl. Makis Solomos, *De la musique au son: l'émergence du son dans la musique des XIXe–XXIe siècles*, Rennes 2013. Dazu auch: Christian Utz, Auf der Suche nach einer befreiten Wahrnehmung. Neue Musik als Klangorganisation, in: Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart 2016, 35–53.

basiert, als rechtfertigungsbedürftige Limitierung des Raums möglicher Klänge.¹⁸⁶ Die Komposition kann diese Vorauswahl nicht mehr unreflektiert voraussetzen, sondern muss sie zu ihrer eigenen Setzung machen. Die Ausdifferenzierung der Elementarklänge ist in diesem Sinne eine Materialtendenz, der sich die gegenwärtige Komposition nicht verschließen kann, ohne äußerlich zu werden.

Gegen diese Entwicklungsbehauptung ließe sich einwenden, dass die Komposition von Klanggemischen immer schon Thema des musikalischen Schaffens war, von Vivaldis Streichertexturen bis Berlioz' instrumentalen Effekten. Das ist sicherlich richtig. Insofern besteht ein gradueller Unterschied zwischen der Instrumentationskunst und der Klangkomposition. Der graduelle Unterschied führt aber zu einer qualitativen Veränderung: Der musikalische Elementarklang nimmt in der neueren Musik formbildende Funktion an. Solche Werke verlieren ihren musikalischen Sinn, wenn ihre Instrumentation und damit ihre Elementarklänge verändert würden. Diese enge Bindung des musikalischen Sinns an die spezifische Klanglichkeit kommt in der vorelektronischen Musik sehr selten vor, in der Gegenwartsmusik ist es der Normalfall.

Zwei Kulturen der elektronischen Musik

Diese Erweiterung des Gegenstands der kompositorischen Arbeit – wobei hier auch die improvisierte Musik miteinbezogen werden soll – hat sich in zwei künstlerischen Ansätzen vollzogen, die sich grundlegend unterscheiden: Sie lassen sich als konstruktive und empirische Arbeit am elektronischen Klang unterscheiden.¹⁸⁷ Der konstruktive Ansatz wurde prominent von den Komponisten des Kölner Studios für elektronische Musik entwickelt: Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen, Karel Goeyvaerts, Gottfried Michael Koenig sind die bekanntesten Exponenten. Der empirische Ansatz ist mit dem Namen Pierre Schaeffers verbunden und wurde in der Pariser *Groupe de Recherche Musicale* verfolgt. Der Unterschied dieser Ansätze liegt in der grundlegenden Auffassung des Klangs. Die konstruktive Arbeit versteht den elektronischen Klang als ein Komplex von Grundwerten. Den Klang auskomponieren bedeutet dann, die Zusammensetzung des Klangs aus diesen Grundwerten zu bestimmen.

¹⁸⁶ Das führt auch zur Entwicklung neuer Notationsformen, die aber weiterhin in den Anfängen steckt, vgl. den Überblick bei Laura Zattra und Stefano Alessandretti, La notazione della musica elettroacustica. Scrutare il passato per contemplare il futuro, in: *Musical/Tecnologia* 13, 2019, 5–8; Laura Zattra, Génétiques de la computer music, in: Nicolas Donin et al. (Hg.), *Génèses Musicales*, Paris 2015, 213–238.

¹⁸⁷ Vgl. Curtis Roads, *Microsound*, Cambridge (Mass.) 2002, 2 ff.; Pauline Nadrigny, *Le voile de Pythagore: du son à l'objet*, Paris 2021.

Konkret ist damit die Überlagerung, Anordnung und Bearbeitung von stehenden Sinusklässen oder kurzen Impulsklässen gemeint. Diese Verbindungsarbeit geschieht mithilfe der elektronischen Fixierung solcher Klangereignisse. Dank der Möglichkeit einer algorithmischen Formalisierung dieser Verbindungs- und Transformationsoperationen wurde dieser Ansatz später in die Computermusik überführt. Die Verbindungstätigkeit beschränkt sich dabei nicht auf die Erzeugung von Einzelklängen, sondern wird auch auf die Gestaltung ausgedehnter Texturen und Verläufe erweitert. Das Prinzip des aufbauenden und umformenden Komponierens mit den Grundwerten der Eingabeklänge bleibt dabei jedoch intakt. Dieses synthetisch-konstruktive Komponieren ist dabei oftmals von der Hoffnung getragen, dass die Einheitlichkeit der Verbindungs- und Transformationsoperationen auch eine gewisse Stimmigkeit der daraus resultierenden Klanggestalten zur Folge hätte.

Der empirische Ansatz hingegen geht vom Klangereignis als einer sinnlichen Gestalt aus, also von einer endlichen Totalität, die im Wahrnehmungsfeld hervortritt. Die Mittel der elektronischen Klangreproduktion erlauben es, solche Klanggestalten zu fixieren und durch die verschiedensten Operationen zu modifizieren, um sie dann jener analytischen Betrachtung und Klassifizierung zu unterziehen, die wir schon im Zusammenhang mit der Spektromorphologie besprochen haben.¹⁸⁸ Analysiert werden die Merkmale und Eigenschaften, anhand derer sich die verschiedenen Klanggestalten unterscheiden lassen. Die Sammlung und Beschreibung solcher Klangkomplexe ist die Vorarbeit zur eigentlichen Komposition, welche dann darin besteht, diese spektromorphologischen Typen zueinander ins Verhältnis zu setzen – wobei betont werden muss, dass die *musique concrète* keine eigene Kompositionslehre hervorgebracht hat.

Der Unterschied der Ansätze besteht also darin, dass die konstruktive Arbeit komplexe Klänge aus ihren Grundbestandteilen aufbaut, während die empirische Arbeit von einer Vielheit fixierbarer Klanggestalten ausgeht, die sie begrifflich zu ordnen versucht. Auch die Klangkonstruktion setzt dabei eine Analyse des Klangs voraus, da ja nur eine solche auf die Grundbestandteile der Klänge führen kann. Zwei mathematische Modelle, die dabei richtungsweisend waren, sind die Fourier-Analyse der Frequenzgemische und das von Dennis Gabor eingeführte Modell der Zerlegung von Klängen in Grains oder Wavelets, Impulsklänge also, deren Dauer unter jener Schwelle liegt, von der an distinkte Tonhöhen wahrgenommen werden.¹⁸⁹ Diese beiden Zerlegungsmodelle liegen den umgekehrt verlaufenden Konstruktionsverfahren zugrunde, in

188 Vgl. Kapitel III.1

189 Dennis Gabor, Acoustical Quanta and the Theory of Hearing, in: *Nature* 159/4044, 1947, 591–594.

denen Klangkomplexe entweder vertikal aus Grundfrequenzen aufgeschichtet oder horizontal aus Klangkörnern verdichtet werden. Die gestalttheoretische oder phänomenologische Analyse, welche die Arbeiten am GRM anleitete, zerlegt hingegen die Klangkomplexe nicht in andere Klänge, aus denen sie aufgebaut wären, sondern unterscheidet begrifflich deren Aspekte, um sie in ein System der Klangtypen einzuordnen.

In der Musikgeschichtsschreibung ist die Annahme verbreitet, dass die *musique concrète* des GRM und die *elektronische Musik* des Kölner Studios sich hinsichtlich ihres Verhältnisses zum gewöhnlichen Alltagsgeräusch unterscheiden. Die *musique concrète* sei der Versuch, aus aufgenommenen Alltagsgeräuschen eine Art musikalischer Collage zu bilden, während die *elektronische Musik* gerade umgekehrt danach strebe, noch nie gehörte Klänge herzustellen. Diese Unterscheidung ist keineswegs aus der Luft gegriffen, entspricht sie doch den bekanntesten Werken der Studios, Karlheinz Stockhausens *Kontakte* auf der einen Seite und den *Cinq études de bruits* von Pierre Schaeffer auf der anderen. Wendet man den Blick auf andere Werke, etwa Stockhausens *Gesang der Jünglinge* oder Pierre Schaeffers *Symphonie pour un homme seul* wird jedoch deutlich, dass diese Unterscheidung das eigentümliche Projekt der *konkreten Musik* verfehlt.¹⁹⁰ Konkret ist diese Musik nicht, weil sie »konkrete« Alltagsgeräusche verwendete. Dies wäre auch eine dubiose Verwendung des Ausdrucks »konkret«, denn es ist ja schwer einzusehen, inwiefern eine Eisenbahn oder eine Pfanne ein »konkreteres« Ding sei als ein Klavier oder Synthesizer. Noch weniger ist es einsichtig, warum die entsprechenden Geräusche konkreter seien als die Klänge eines Instruments. Hinter dieser eigentümlichen Verwendung des Ausdrucks steckt wohl die Überlegung, dass ein Geräusch als Index seiner kausalen Quelle gehört würde und insofern an seine »konkrete« Hervorbringung gebunden bleibe, während sich der Klang eines Instruments gegen seine Klangquelle verselbständigt und als klingende Form wahrgenommen würde. Das Besondere der *musique concrète* liegt aber gerade darin, das kausale Hören einzuklammern und sich ganz auf die erklingenden Formen einzulassen. Ob diese Klänge durch alltägliche oder außeralltägliche Objekte hervorgebracht wurden, kann für sie daher keinen Unterschied machen.¹⁹¹

Das Konkrete der *musique concrète* liegt vielmehr darin, dass sie die auf Band fixierten Klangerscheinungen direkt bearbeitet, statt den Umweg über die Abstraktionen der Notation und deren implizite Parametrisierung zu gehen. Während etwa eine traditionelle Komposition, bis hin zur serialistischen Parametrisierung, den Einschwingungsvorgang eines

190 Vgl. Michel Chion, *Le son: traité d'acoulogie*, Paris 2010; Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris 2002.

191 Vgl. Chion 2009 (wie Anm. 110).

Klangs dadurch bestimmt, dass sie aus einer endlichen Menge diskreter Artikulationstypen auswählt, bestimmt eine konkrete Komposition jeden einzelnen Einschwingungsvorgang des Werks individuell. Sie überlässt die Besonderung einer allgemeinen Spielanweisung nicht der Interpretin, sondern entscheidet in der Ausarbeitung des Werks über alle Besonderheiten der Klangerscheinung. Dasselbe gilt für die Intonation, die Dynamik, das Timing und vieles mehr. Diese Arbeit an den singulären Klanggestalten ist zwar durch die begriffliche Analyse der Klangtypen angeleitet, insofern diese Begriffsarbeit dazu dient, ein Sensorium für die verschiedenen Aspekte des Klangs auszubilden. Die begrifflichen Typen und Abstraktionen sind aber, anders als in der klassischen Kompositionsarbeit, gerade nicht das Medium der Klangbestimmung.

Synthese und Montage

Die elektronische Klangproduktion eröffnet die Möglichkeit, musikalische Werke herzustellen, welche die Vermittlung durch die Abstraktionen der Notenschrift umgehen. Diese Unmittelbarkeit der Arbeit am Klang verändert das musikalische Material grundlegend: Die Plastizität des elektronischen Klangs stellt die kompositorische Arbeit vor ganz neue Fragestellungen und Möglichkeiten. Diese Veränderung wirkt aber über die Arbeit am elektronischen Klang hinaus. Die kompositorischen Erneuerungen auf dem Feld der Instrumentalmusik wie die *musique formelle* (Iannis Xenakis), der *Spektralismus* (L'itinéraire), die Komposition von Klangflächen (György Ligeti, Giacinto Scelsi) und *drones* (Eliane Radigue, Pauline Oliveros), die *musique concrète instrumentale* Helmut Lachenmanns wie der jüngere Saturationismus (Raphaël Cendo, Franck Bedrossian, Yann Robin) können als Konsequenzen der Erfahrung elektronischer Musik verstanden werden. Sie stellen in vielerlei Hinsicht Rückübersetzungen der Verfahren und Erzeugnisse elektronischer Musik in die Instrumentalmusik dar.

Die elektronische Klangproduktion rückte die Auskomposition von Einzelklängen ins Zentrum der kompositorischen Arbeit. Sie leistete aber zugleich einer anderen Form der Zusammenhangsbildung Vorschub: Der Montage fixierter Klanggestalten. Die Begriffe der Montage und Collage sind in der musikwissenschaftlichen Diskussion umstritten: Manche verwenden sie in einem so breiten Sinn, dass jede Art von Stilbruch und Zitat als Collage-Arbeit erscheint, andere wiederum knüpfen diese Begriffe untrennbar an gewisse künstlerische Strömungen wie den Dadaismus oder Surrealismus.¹⁹² Montage steht dann etwa für die werkkritische

192 Vgl. Zofia Lissa, Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats, in: *Die Musikforschung* 19/4, 2021, 364–378, 174; Hanno Möbius, *Montage und*

Strategie, Realitätsfragmente – was immer das heißen mag – in die Werke hereinzukleben, während das Verfahren der Collage mit der Idee des Bastlerisch-Zufälligen, der Affirmation des Amateurhaften eng geführt wird.¹⁹³ Die technologische Entwicklung der letzten Jahrzehnte, insbesondere die Verfügbarkeit von umfangreichen Archiven mit digitalen Soundfiles und Klangsamples, verlangt nach einer grundsätzlichen Reflexion auf den Begriff der Montage als kompositorischem Verfahren. Montage bezeichnet keinen historischen Stil, sondern eine Grundbedingung des gegenwärtigen Komponierens.¹⁹⁴

Die Begriffe der Montage und Collage erhalten ihren Sinn innerhalb einer räumlichen Auffassung musikalischer Form. Sie bezeichnen einen Umgang mit musikalischen Entitäten, die wie Dinge im Raum verschoben und angeordnet werden können. Der Begriff der Montage soll hier den Vorrang erhalten, weil er seinen technischen Sinn vor Augen führt: Im Kern besteht alle Montage darin, die Konstruktion eines Ganzen als zweistufigen Vorgang zu vollziehen. In einem ersten Schritt werden die Teile, Elemente oder Versatzstücke vorfabriziert, die in einem zweiten Schritt zusammengefügt werden. Die Montage benennt den zweiten Schritt, setzt den ersten jedoch voraus. Das Spezifische der Montage liegt daher in der Starrheit, der Unveränderbarkeit der montierten Teile: Sie werden den Kontexten, in die sie montiert werden, nicht angepasst, sie reagieren nicht auf ihren Zusammenhang, sondern verharren in ihrer fixierten Gestalt. Das Vorbild ist das Bauwesen: Die Produktion der Bauelemente und die Fügung dieser Elemente auf der Baustelle sind zwei voneinander getrennte Vorgänge. Die Elemente der Montage können aus bereits existierenden Werken übernommen werden: Dann erweist sich die Vorkomposition als ein Sammeln oder Auswählen von Zitaten, Floskeln, Topoi, Figuren, *objets trouvés*, *found footage* oder Samples. Die Grundbausteine können aber auch eigens für das Werk definiert werden, sei es in der Arbeit der elektronischen

Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933, Paderborn 2000; Hans Emons, *Montage – Collage – Musik*, Berlin 2009.

193 Ersteres geschieht in der einflussreichen Schrift von Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Göttingen 2017. Zweiteres zeigt sich in der Ablehnung des Begriffs bei Berio, Nono und Stockhausen, vgl. Luciano Berio et al., *Two interviews*, New York 1985, 106–107; Christian Utz, *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart 2002, 144ff.; Emons 2009 (wie Anm. 192), 42ff.

194 Diese Veränderung betont Harry Lehmann 2012 (wie Anm. 112), 51–62. Er sieht darin freilich ein Ende der musikalischen Entwicklungsmöglichkeiten. Unabhängig von den technischen Bedingungen und mit Blick auf die Krise des Sinns behauptet Adorno: »[...] der Mikrostruktur nach dürfte alle neue Kunst Montage heißen.« Adorno 2012 (wie Anm. 53), 233.

Klangsynthese, im Herstellen von Klangaufnahmen als *tournage sonore*, in der Disposition von Dauern- oder Intervallreihen oder der Komposition von Skizzenmaterial. Was diese völlig unterschiedlichen Herangehensweisen als Montagearbeit auszeichnen kann, ist alleine die strikte Trennung der beiden Stufen des Prozesses: Dreh und Schnitt, Disposition und Komposition, Auslegen und Zusammensetzen, Sammeln und Zusammenfügen entsprechen den zwei voneinander getrennten Schritten der Präfabrikation der Teile und ihrer Montage. In der Komposition mit Tonträgern, sei es den analogen Tonbändern oder den digitalen Samples, ist die Fixierung des Klangs offensichtlich: Hier wird der Klang in seiner ganzen sinnlichen Konkretion als Versatzstück, als Klangobjekt, verfügbar gemacht, das beliebig kopiert, zugeschnitten und wieder eingefügt werden kann.¹⁹⁵ Die Vergegenständlichung des Klangs in der traditionellen Notation ermöglicht im Prinzip dasselbe. Aber weil die Klänge hier erst in der Aufführung konkretisiert werden und weil diese interpretierende Reproduktion die Teile einer Komposition aufeinander bezieht und einander anpasst, wird der Montagecharakter des Werks in der Regel wieder zurückgenommen. Die Montage-Technik ist zwar nicht auf die Arbeit mit elektronisch produzierten Klängen begrenzt. Aber das zentrale Moment der Montage – die getrennte Zweistufigkeit der kompositorischen Arbeit – wird hier besonders evident.

Der ästhetische Begriff der Montage meint insofern mehr als den klassischen Zwischenschritt von *Dispositio* und *Compositio*:¹⁹⁶ Er benennt nicht nur ein Vorgehen des Künstlers, sondern eine Erscheinungsweise des Werks. Ein Werk erscheint als Montage, wenn es seine Zusammengesetztheit aus vorfabrizierten Teilen erkennen lässt. Die Montage wird erst zur ästhetischen Kategorie, wenn sie das Hervortreten der Zweistufigkeit der künstlerischen Arbeit in der Erscheinung des Werks bezeichnet: Werke, die Montagen sind, stellen ihre Montiertheit aus. Auch hier gibt es natürlich Übergänge und Graduierung: mehr oder weniger hörbare Schnitte, mehr oder weniger deutliche Heterogenität und Indifferenz der Materialien, welche die Präfabriziertheit der Versatzstücke hervortreten lassen. Der grundsätzliche Unterschied wird durch solche Grenzfälle jedoch nicht unterminiert.

Wenn ein Werk als Montage erscheint, so wird die Konstruktion des musikalischen Raums dieses Werks selbst zum Problem, zur Aufgabe der

195 Anschaulich machen das etwa die Benutzeroberflächen heutiger Kompositionssoftware wie Johannes Kreidlers *COIT*, vgl. <http://www.kreidler-net.de/theorie/coit.htm> [14. 2.2022]

196 Vgl. Adolf Nowak, *Musikalische Logik: Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten*, Hildesheim 2015, 155–172.

Komposition. Die Kontinuität des Raums, den das Werk aufspannt, ist nun nicht mehr gegeben. Sie muss hergestellt werden, indem die Teile in einen Zusammenhang gebracht werden, den sie von sich aus noch nicht besitzen. Die Integrationsarbeit setzt beim Desintegrierten an. Die Montagearbeit vollzieht sich als Zuschnitt und Anordnung der Klangobjekte in einem unstrukturierten musikalischen Raum. Dieser abstrakte Raum hat analog zum physikalischen Raum drei Dimensionen: Die Horizontale, die Vertikale und die Raumentiefe.¹⁹⁷ Die Horizontale entspricht der zeitlichen Abfolge der Klänge. Die horizontale Montage bedeutet dann: Das Aneinandersetzen von Blöcken. Strawinskys *Bläsymphonie* wäre das Paradigma dieses Vorgehens: Die Montage wird hier auf die horizontale Abfolge beschränkt, deren Blöcke durch vertikale Schnitte getrennt werden. Die Nähe zur räumlichen Formvorstellung der Musiktheorie zeigt sich hier schon alleine darin, dass sich dieses Werk geradezu von selbst analysiert, wie Agawu zurecht bemerkt: Die Gliederung in Formabschnitte drängt sich durch die vertikalen Schnitte der Montage auf.¹⁹⁸ Die Montagearbeit wird insbesondere dort auffällig, wo die Fragmente in sich kreisende, repetitive oder statische Texturen enthalten, die von sich aus zu keinem Abschluss kommen: Dann erscheint der Abbruch eines Blocks als äußerlicher Eingriff, als Schnitt.

Die vertikale Dimension des musikalischen Raums entspricht der Ordnung der Tonhöhen bzw. der Tonspektren. Sie kennzeichnet das Übereinander des gleichzeitig Erklingenden. Die vertikale Montage entspricht somit der Überlagerung heterogener Klangschichten. Ein klassisches Beispiel wäre die Schichtung in Charles Ives' *Central Park in the Dark*. Die Schwierigkeit der vertikalen Montage besteht darin, die Trennung der zeitgleich erklingenden Schichten aufrecht zu erhalten, also die horizontalen Schnitte zu markieren. Denn was zugleich erklingt, tendiert dazu, als ein Zusammenklang aufgefasst zu werden: Selbst heterogenste Klangtexturen drohen sich zu verwirren oder sich gar zu einem Gesamtklang, einer Textur, zusammen zu fügen. Von den mechanischen Überlagerungen in Mossolows *Eisengießerei*, über die *Phase Shiftings* des Minimalismus bis zu den Schichtungsverfahren der Klangflächenkomposition kann diese vertikale Montagearbeit unterschiedlichste Ausprägungen annehmen. Was sie als Montage charakterisiert, ist auch hier die Tatsache, dass der Zusammenhang des zugleich Erklingenden aus Schichten hergestellt wird, die für sich selbst bestehen und sich einander nicht anpassen: Der entstehende Zusammenhang ist ein Verhältnis von grundsätzlich Getrenntem.

Die horizontale und vertikale Dimension des musikalischen Raums entspricht den Konventionen der westlichen Notationspraxis und ist daher

197 Vgl. Hindrichs 2014 (wie Anm. 51), 162–179.

198 Vgl. Agawu 2009 (wie Anm. 142), 302.

relativ leicht verständlich. Die musikalische Raumtiefe hingegen hat in der herkömmlichen Verräumlichung der Musik in der Notenschrift kein Pendant. Dennoch ist sie ebenso grundlegend wie die anderen Dimensionen. Sie wird in all jenen Bewegungen der Klänge deutlich, die man als Entfernen und Näherkommen, als Zurückweichen und Anspringen, als Verschwinden und Vordrängen charakterisiert. Auch hier kann von einer musikalischen Montage gesprochen werden, sobald der Tiefenraum des Werks nicht mehr als eine stetige Flucht bis zum Horizont gegeben ist, sondern erst durch die heterogenen Klanggestalten, die diesen Raum besetzen, hergestellt werden muss. Der Vergleich zur Tiefendimension der tonalen Harmonie ist hier aufschlussreich: Die Entfernung von Tonarten im Verhältnis zur Grundtonart muss nicht durch das einzelne Werk konstruiert werden, sondern ist durch das System der Tonalität gegeben. Wenn ein Thema in entfernte Tonarten moduliert, so findet diese Ausweichungsbewegung innerhalb eines harmonischen Tiefenraums statt, dessen Zusammenhang gegeben ist. Die Montage kann einen solchen Zusammenhang nicht voraussetzen, sondern muss ihn erst durch das, was sie in den Raum stellt, entstehen lassen. Dies gilt gerade auch für Werke wie jene von Bernd Alois Zimmermann, die Versatzstücke tonaler Musik montieren. Selbst wenn sich diese Fragmente tonal interpretieren lassen, sind solche Werke insgesamt, als Montagen, nicht tonal verfasst.¹⁹⁹ Denn Montagen sind die Werke nur, wenn ihr Zusammenhang nicht durch die tonalen Raumverhältnisse vorstrukturiert ist, sondern im Werk erst konstruiert werden muss: Montagen bauen im leeren Raum des bloßen Auseinanders.

Wenngleich die Rede von der musikalischen Raumtiefe ungewohnt erscheinen mag, so wird ihre Bedeutung an den Werken evident: Es genügt, sich den Beginn von Stockhausens *Kontakte* anzuhören, um den Sinn der Raumtiefenmontage zu erfassen. Der Eindruck des abrupten Wechsels verschiedener Raumgrößen, von an sich lauten Klängen, die so weit entfernt sind, dass sie nur mehr leise zu vernehmen sind, oder an sich leisen Klängen, die aufgrund ihrer Nähe laut erklingen, wird hier durch die Modulation der Klangfarben erreicht. Um den Eindruck von Ferne zu erreichen, werden die Klangobjekte mit einem Rauschen belegt, erklingt hingegen ein reiner Sinuston, so erscheint er in unmittelbarer Nähe.²⁰⁰ Dies ist nur eine der Möglichkeiten, die musikalische Raumtiefe zu bearbeiten, die Stockhausen hier verwendet, um die verschiedenen

199 Dazu passt die These Dahlhaus', dass die Tonalität ein System ausbildet, das die Werke insgesamt bestimmt. Es gibt keine tonalen Akkorde in Isolation, vgl. Carl Dahlhaus, Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, in: Hermann Danuser (Hg.), *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (Gesammelte Schriften, 3), Laaber 2001, 11–307, hier 108.

200 Vgl. Karlheinz Stockhausen, Four Criteria of Electronic Music, in: *Stockhausen on Music*, London, 88–111.

Momente voneinander abzugrenzen, aus denen diese Komposition besteht. Die Momente erklingen nicht nur nacheinander, sondern sind in einem virtuellen Raum ineinander verschachteln, sie entweichen in den Hintergrund oder springen den Hörer gleichsam an.

Mit dieser Idee einer Montearbeit, welche die Gleichzeitigkeit oder Abfolge von musikalischen Hinter- und Vordergründen, vom Verhältnis von Grund und Figur ausgestaltet, ist jene Problemstellung angesprochen, in welcher der Begriff der *Collage* seinen spezifischen Ort hat. Die Technik der *Collage*, so der Vorschlag, bezeichnet eine bestimmte Form der Montage in der Raumtiefe. Dies bedeutet eine Verengung des Begriffs der *Collage* gegenüber seiner gewöhnlichen, unspezifischen Verwendung.

Diese spezifische Auffassung der *Collage* kann sich auf eine Interpretation der kubistischen *papiers collés* von Pablo Picasso und Georges Braque stützen, die Clement Greenberg vorgeschlagen hat.²⁰¹ In dieser Interpretation wird die *Collage* als Variante der malerischen Strategie des *Repoussoirs* verstanden. Sie bezeichnet das Platzieren einer Vordergrundfigur am Rand einer Bildkomposition, wodurch das in der Bildmitte Dargestellte als Mittelgrund erscheint: Die Nähe der Randfigur drängt den Rest des Dargestellten in die Bildtiefe zurück. Dasselbe geschieht Greenberg zufolge in der kubistischen *Collage*: Die aufgeklebten Stücke von Zeitungspapier, von papiernem Holzimitat, von Flechtwerk oder Notenpapier²⁰² geben sich unmissverständlich als Flächen zu erkennen, welche auf die Oberfläche der Leinwand aufgetragen wurden. Dadurch verändern sie den Status der gemalten Flächen um sie herum: Diese gemalten Flächen werden durch die aufgeklebten Flächen in die Bildtiefe zurückgedrängt. Die *Collage* hat dadurch eine bildstabilisierende Funktion. Diese wird nötig, weil die kubistisch aufgeklappten und fragmentierten Körperoberflächen dazu tendieren, die illusorische Raumtiefe des

201 Clement Greenberg, *Collage*, in: *Art and culture: critical essays*, Boston 1984, 70–83.

202 Die Präsenz von Saiteninstrumenten, besonders Violinen, und Partituren in den kubistischen Gemälden und den frühen Collagen von Picasso und Braque ist auffällig. Sie lassen sich in die Deutung Greenbergs einfügen. Zum einen provoziert das charakteristische Motiv des Schalllochs die Vorstellung eines Raums hinter der gemalten Oberfläche: Es durchstößt die Holzoberfläche. Zum anderen weist die Verbindung zwischen den parallel verlaufenden Saiten und den Notenlinien, etwa in Braques *Violon* (1912, Stuttgart) oder *Verre, Violon et papier à musique* (1912, Köln), auf das zentrale Problem der Verräumlichung zeitlicher Vorgänge, in dem sich musikalische Notation und kubistische Malerei treffen: So wie die zeitliche Erfahrung des Raums – das Nacheinander der verschiedenen Abschattungen eines Raumkörpers – durch die kubistische Analyse in die räumliche Gleichzeitigkeit des Tableaus gebracht wird, so wird die zeitliche Abfolge der Klänge in die räumliche Gleichzeitigkeit der Liniennotenschrift übersetzt – und dadurch immer auch deformiert.

Bildes zu verlassen und an die Oberfläche des Bildes zu steigen: Sie laufen Gefahr, als Flächen gesehen zu werden, die alle parallel zur Fläche der Leinwand stehen. Als solche verlieren sie jedoch gerade jenes gespannte Raumverhältnis, um dessen willen sie verselbständigt wurden. »The main problem at this juncture became to keep the ›inside‹ of the picture – its content – from fusing with the ›outside‹ – its literal surface.«.²⁰³

Dieser Exkurs in die bildende Kunst kann der Musiktheorie als Vorbild dienen. Die Collage wäre demnach jene Form der musikalischen Montage, in der montierte Versatzstücke in die Spannung von Nähe und Ferne, von Vorder- und Hintergrund gesetzt werden, und zwar so, dass ein offensichtlich aufgeklebtes Fragment die umgebenden Klanggestalten als zusammenhängenden Mittelgrund hörbar macht. Auch sie hat in diesem Sinne eine stabilisierende Funktion, sofern die ostensibel aufgeklebten Klanggestalten den sie umgebenden Klänge eine Kohäsion verleiht, welche diese von sich aus nicht hätten. Die Radioeinspielungen in Helmut Lachenmanns *Kontrakadenz* haben etwa einen solchen Effekt: Sie verleihen der extrem heterogenen Klangtextur, in die sie unerwartet eintreten, rückwirkend eine größere Kohärenz.

Das ist natürlich nur eine mögliche musikalische Funktion der Raumentiefenmontage, die um viele andere ergänzt werden könnte. Für unsere Überlegung soll es genügen, damit den Begriff der Montage als eine eigene Form musikalischer Synthesis skizziert zu haben, die sich aus den Möglichkeiten des elektronischen Klangs ergibt. Es wäre verkürzt, in dieser Synthesis des verdinglicht Disparaten per se eine Absage an musikalische Form und Werkzusammenhang zu sehen und die Montagetechnik des Samplings an sich schon als Überlauf zur kulturindustriellen Arbeit mit vorgefertigten Schemata zu deuten. Die musikalische Montage muss nicht schematisch verfahren und sie kann ihrem Material gerade dadurch gerecht werden, dass sie es nicht vereinheitlicht und glättet, sondern in seiner Heterogenität stehen lässt.

Das Performanzproblem

Die zentrale Stellung, welche ich der elektronischen Musik für das Verständnis der gegenwärtigen Kunstmusik zuschreibe, steht im Kontrast zur tatsächlichen Marginalität rein elektronischer Musik im Konzertbetrieb. Die gegenwärtige Situation der Hörgewohnheiten ist so gesehen widersprüchlich: Zum einen ist die elektronische Klangproduktion geradezu allgegenwärtig und prägt nicht nur die Verfahren, sondern auch die Rezeption der Kunstmusik. So werden etwa die kanonischen Werke der musikalischen Avantgarde so selten aufgeführt, dass das Publikum sie

203 Ebd. 71.

für gewöhnlich als Aufnahme gehört hat, bevor es sie im Konzert erlebt. Zum andern wird die Musik, welche die Konsequenzen aus dieser Situation zieht und sich ganz auf die Möglichkeiten der elektronischen Klangproduktion einlässt, als ein Randphänomen aufgefasst. Diese Randständigkeit hängt damit zusammen, dass Musik für gewöhnlich als eine *art vivante* verstanden wird, als eine Kunst also, die ihr eigentliches Dasein – wie der Tanz oder das Theater – in der leibhaftigen Aufführung durch Musikerinnen auf einer Bühne besitzt. Noch in der Tanzmusik, in der sich die elektronische Produktion längst durchgesetzt hat, werden die Konzerte aufwändig mit dem Schein umgeben, dass es sich irgendwie doch um ein leibhaftiges Aufführungsereignis handle. In Wahrheit ist die elektronische Klangproduktion auf eine solche Vermittlung durch die lebendige Aufführung nicht angewiesen.²⁰⁴ Mehr noch: Ein Großteil der heute produzierten Musik lässt sich gar nicht als Instrumentalkonzert produzieren. Das gilt insbesondere für die Studioproduktionen der sogenannten Pop-Musik.²⁰⁵ Mit Nelson Goodman können sie als eine autographische Kunstform verstanden werden, die wie der Film funktioniert.²⁰⁶ Alessandro Arbo spricht in diesem Sinne von einem *enregistrement-cœvre*, der Aufnahme als Werk.²⁰⁷ Nur führt der Begriff der Aufnahme insofern irre, als dass es sich bei solchen Werken gerade nicht um aufgenommene Aufführungen handelt, sondern um Klangkomplexe, die im Medium ihrer elektronischen Fixierung erarbeitet wurden. Umgekehrt kann auch die große Aufmerksamkeit, welche der musikalischen Improvisation seit den 1960er Jahren geschenkt wurde, nur vor dem Hintergrund der technischen Möglichkeit der elektronischen Klangproduktion ganz verstanden werden: Erst dadurch, dass musikalische

204 Ich sehe dabei von der Arbeit der Klangdiffusion im jeweiligen Raum ab, die noch der elektronischen Musik, wie der Filmprojektion, einen gewissen Aufführungscharakter verleiht. Im Vergleich zur Instrumentalmusik ist der Beitrag dieser Projektionsarbeit zum wahrgenommenen Erscheinungskomplex aber gering, wengleich man ihn nicht unterschätzen sollte.

205 Terre Thaemlitz hat ihre Aversion gegen das Konzert offen ausgesprochen. Die Musik, die sie produziert, ist eine Musik für Tonträger. Weil sich damit aber kein Geld mehr verdienen lässt, sind heutige Musikerinnen gezwungen Live-Events zu spielen, vgl. Terre Thaemlitz, *The Crisis of Post-Spectacle »Live« Contemporary Ambient Performance. (Or... Why I Can't Get Paid to DJ A-structural Audio)*, <http://www.comatonse.com/writings/crisis.html> (letzter Zugriff am 15.2.2022).

206 Vgl. Nelson Goodman, *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Indianapolis, Ind. 1976, 113ff.

207 Vgl. Alessandro Arbo, » Enregistrement-document « ou » enregistrement-cœvre « ? Un problème épistémique, in: Alessandro Arbo und Pierre-Emmanuel Lephay (Hg.), *Quand l'enregistrement change la musique*, Paris 2017, 15–38.

Improvisationen elektronisch fixiert werden können, war es möglich, dass die Musik von Ornette Coleman, Derek Bailey oder Anthony Braxton zu bleibenden Faktoren der Musikentwicklung werden konnten, um die sich ein umfangreicher theoretischer Diskurs ausgebildet hat. Paradoxerweise kommt noch das immer wieder betonte Ephemere dieser Musik erst durch die Möglichkeit ihrer Fixierung wirklich zur Geltung: Sie erlaubt es Interpretinnen, Komponistinnen und Theoretikerinnen wiederholt auf diese musikalischen Interventionen zurückzugreifen. Erst als Fixierte entfalten sie eine Wirkung über ihren begrenzten Entstehungskontext hinaus. Den Werkstatus, den gelungene Improvisationen als instantane Kompositionen annehmen können, hat die elektronische Klangproduktion entscheidend vorangetrieben.²⁰⁸

Wird elektronische Musik im Lautsprecherkonzert in den Raum der Zuhörer projiziert, so macht sich hingegen bei vielen ein Gefühl des Verlusts breit: Der rein mechanisch reproduzierten Musik scheint etwas zu fehlen. Dieses Verlustgefühl lässt sich vielleicht folgendermaßen ausdrücken: Musik, die nicht gespielt, sondern abgespielt wird, ist nicht wirklich gegenwärtig, sie ist nicht ganz da. In dieser Reaktion wirkt das Deutungsmuster fort, demzufolge die Musik spontaner Ausdruck der Musizierenden sei. Dieses Muster ist eines der wichtigsten Schemata der Kulturindustrie: Indem es die Aufmerksamkeit vom Erklingenden auf die wechselnden Musikerpersönlichkeiten ablenkt, eröffnet dieses Schema die Möglichkeit, dieselben musikalischen Formen immer wieder als etwas ganz Neues anzupreisen. Obgleich sich an der Klanggestalt nur wenig ändert, kann die Musik dann jeweils als Ausdruck jener biographischen Aura des Stars aufgefasst werden, welche die Öffentlichkeitsarbeit seiner Agenturen erwirkt hat: Die musikalischen Hülsen werden so mit einer scheinbaren Lebendigkeit angefüllt, die sich im Aufführungsereignis ins Publikum ergießt.²⁰⁹

Dieses Interpretationsschema wird durch die elektronische Musik enttäuscht. In ihr ist die Musik allein gelassen, sie muss aus sich selbst heraus ausdrucksvoll werden. Damit spricht aber die elektronische Musik die Wahrheit der autonomen Kunstmusik überhaupt aus: Sie ist die Konstruktion eines klingenden Scheins. Die musikalische Form, die eine eigene Zeitlichkeit und Räumlichkeit ausgestaltet, spannt inmitten der sinnlichen Erfahrungswelt eine sinnliche Erfahrungstotalität auf, die nach ganz eigenen Gesichtspunkten organisiert ist. In ihr wird ein partieller und eigentlich gänzlich unselbständiger Bereich des Sinnlichen – das Hörbare – so ausgestaltet, dass es als selbständiges

208 Kurioserweise bezieht sich etwa ein Großteil der philosophischen Debatten zur musikalischen Improvisation relativ unreflektiert auf einige wenige legendäre Aufnahmen wie etwa Keith Jarretts *Köln Konzert*.

209 Dazu ausführlicher Kapitel VI.2.

Geschehen erscheint. Diesen Scheincharakter der Musik kehrt die elektronische Klangproduktion unverstellt hervor. Sie ist dem kulturindustriellen Schema unerträglich, das die Klänge immer unmittelbar als Äußerung von Persönlichkeit und Lebensstil, von Plots oder Befindlichkeiten verstehen muss. Die elektronische Musik widersteht dieser Anforderung: In ihr kann sich der Klang verselbständigen. Umgekehrt lässt der offene Scheincharakter der elektronisch erzeugten Musik die traditionelle Aufführungssituation in einem gänzlich veränderten Licht erscheinen. Denn die Anstalten und Verrenkungen, die Haltungen und Verrichtungen, welche die Musikerinnen für gewöhnlich auf der Bühne vollziehen, nehmen vor dem Hintergrund der Erfahrung elektronischer Musik einen bizarren, pantomimischen Charakter an. Es ist das Instrumentalspiel, das vor der Erfahrung des unverstellten Scheincharakter der elektronischen Musik plötzlich scheinhaft wird. Die Gesten der Musikerinnen sind tendenziell obsolet geworden, sie werden zu Scheinhandlungen. Das erklärt, weshalb die Körperbewegungen der Musikerinnen seit Maurizio Kagels *instrumentalem Theater* und heute besonders in der Rezeption der Werke von George Aperghis immer bewusster selbst zum künstlerischen Material wurden. Die bizarren Haltungen und Bewegungen von klangproduzierenden Menschen auf einer Bühne sind im Prinzip keine Notwendigkeit mehr, um den musikalischen Schein entstehen zu lassen. Sollen sie mehr sein als Relikte einer obsolet gewordenen Technik, so müssen sie selbst zum Moment eines konstruierten Scheins werden. Dieser Schein ist zwar an sich kein musikalischer, aber er kann sich als choreographischer Schein mit dem musikalischen verschränken.

Die elektronische Revolution des musikalischen Klangs führt so in eine seltsame Situation: Zum einen konnte sich ihr verselbständigter Schein im akusmatischen Konzert kaum durchsetzen. Zum andern setzt sie das Instrumentalspiel des gewöhnlichen Konzerts zur Scheinhandlung herab. Man kann diese Situation unter den Titel des *Performanzproblems* der elektronischen Musik setzen.²¹⁰ Es bildet den Hintergrund all jener Versuche, die elektronische Musik mit den tradierten Formen konzertanter Aufführung zu verbinden, welche unter den Schlagworten der Live-Elektronik oder der elektroakustischen Musik diskutiert werden.²¹¹ Diese künstlerischen Versuche, auf das Performanzproblem der elektronischen Musik zu antworten, bilden vielleicht den innovativsten Bereich der zeitgenössischen Musik. Es geht dabei nicht alleine darum,

210 Vgl. Kapitel VI.2.

211 Vgl. Friedemann Sallis et al. (Hg.), *Live electronic music: composition, performance, study*, New York 2018; Elena Ungeheuer und Martha Brech (Hg.), *Elektroakustische Musik* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 5), Laaber 2002.

neuartige Dispositive und Instrumente zu erfinden, welche die elektronischen Klänge zu verlebendigen erlauben, sondern auch um die Frage, in welchen musikalischen Formen eine solche Verlebendigung nicht als äußerlicher Bühneneffekt – als Playback-Spektakel –, sondern als musikalische Notwendigkeit erscheinen kann. Auch in dieser Hinsicht reicht, so will es mir scheinen, die musikalische Gegenwart in etwa in die 1980er Jahre zurück. Die elektroakustischen Werke des späten Luigi Nono – vom *Prometeo* bis zur *Lontananza Nostalgica Utopica Futura* – bilden in dieser Hinsicht noch immer einen wichtigen Anknüpfungspunkt für das gegenwärtige Musikschaffen. Es wird heute von einer unüberblickbaren Vielzahl elektroakustischer Neuschöpfungen geprägt, von den musikalischen Travellings in Olga Neuwirths *Le Encantadas o le aventure nel mare delle meraviglie* (2014/15), den grotesken Pantomimen Steven Tagasugis *Sideshow* (2009–15), den Zauberhänden von Steen-Andersens *Black Box Music* (2012) bis zur Durchdringung von Soloinstrument und Elektronik, wie es in Claus-Steffen Mahnkopfs *Pynchon-Zyklus* geschieht.

4. Die Verschränkung der Künste

Die Probleme im Hintergrund der zeitgenössischen Musik, welche bisher zur Sprache gekommen sind, waren musikalischer, soziologischer und technischer Natur. Im Folgenden soll als letzte Bedingung ein Fragenkomplex aufgerissen werden, der die zeitgenössische Kunst im Ganzen betrifft. Er handelt vom Verhältnis der Musik als Einzelkunst zum Begriff der Kunst überhaupt. Dieses Verhältnis wird traditionellerweise nach dem Modell des klassifikatorischen Begriffs verstanden: Kunst ist ein allgemeiner Begriff, der die verschiedenen Künste als besondere Arten, als Untergattungen mit je spezifischen Differenzen umfasst: Musik, Literatur, Malerei, Skulptur, Architektur, Tanz, Theater, Photographie, Film, etc. All diese Kunstgattungen teilen etwas, das man ganz vage als Kunstcharakter bezeichnen kann, unterscheiden sich jedoch darin, wie sie diesen Kunstcharakter realisieren: Sie verwenden unterschiedliche Mittel oder Medien.

Im Diskurs der Gegenwartskunst hat sich jedoch seit längerem die These durchgesetzt, dass dieses klassische Modell spätestens in den Kunstströmungen der Nachkriegszeit seine Gültigkeit und Erklärungskraft verloren hat.²¹² Die verschiedenen Spielarten der Minimal Art, der Konzeptkunst, der Installationskunst, der Performance- und Situationskünsten, die seit den 1960er Jahren die künstlerische Avantgarde

212 Ein Überblick zur aktuellen Lage der Debatte bietet Bertram et al. 2021 (wie Anm. 69).

bestimmten, ließen sich nicht mehr als Untergattungen eines umfassenden Kunstbegriffs verstehen, die durch spezifische Differenzen voneinander abgetrennt wären. Vielmehr bestehe das Eigentümliche dieser Entwicklungen gerade darin, Kunstformen hervorzubringen, die gegen solche Unterteilungen aufbegehren und so das Feld der Künste intern entgrenzen. Thierry de Duve hat diese Entgrenzungstendenz, die er auf das Ready-made Duchamps zurückführt, auf den Begriff der *generischen Kunst* gebracht.²¹³ Der generische Kunstbegriff ist ein Sammelbegriff ohne Binnendifferenzen.²¹⁴ Die gegenwärtige Kunst, welche das Erbe Duchamps auf sich genommen hat, sei nicht mehr durch Kunstgattungen vermittelt, sie ist nicht mehr Kunst qua Musik, Kunst qua Malerei, Kunst qua Skulptur. Gegenwartskunst sei unmittelbar Kunst und ihre Akteurinnen sind keine Musikerinnen, Malerinnen oder Schriftstellerinnen, sondern: Künstlerinnen *tout court*. Dieselbe Beobachtung wurde unter dem Titel der Entgrenzung der Kunst, der post-medialen Situation oder der post-konzeptuellen Bedingung der Gegenwartskunst diskutiert.²¹⁵

213 Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge (Mass.) 1996.

214 De Duve behauptet darüber hinaus, dass Kunst deshalb kein Begriff, sondern nur mehr ein Eigenname sei. Die Überlegung stützt sich auf die kantische Konzeption des ästhetischen Urteils, das dem Kunstbegriff zu Grunde liege. Weil ästhetische Urteile nicht subsumptiv verfahren, sei das Urteil »Dies ist Kunst.« nicht als Prädikation, sondern als Benennung, als Taufakt zu verstehen, welche lediglich eine Referenz etabliert. De Duve verbindet diese These jedoch mit der kantischen Urteiltstheorie: »Dies ist Kunst« ist ein Urteil, das sich in die kunstkritische Tradition des Beurteilens von Werken einschreibe. Das Urteil basiert, wie bei Kant, auf einem Gefühl der Spannung, das De Duve sehr passend als *dissentiment* bezeichnet, als ein Gefühl des Widerstreits. Wenn das Urteil aber einen solchen Bestimmungsgrund besitzt, dann ist es etwas anderes als eine Namensgebung, die lediglich eine Referenzbeziehung etabliert. Daher kann De Duves Überlegung nicht überzeugen. Allem, was als Kunst beurteilt wird, ist der Bezug auf das ästhetische Spannungsgefühl gemein. Deshalb sagt das kunstkritische Urteil etwas über seinen Gegenstand aus, während eine Namensgebung gar kein Urteil fällt. »Kunst« ist somit zwar kein Begriff als Merkmalseinheit, er ist jedoch durchaus mehr als ein bloßer Eigenname.

215 Vgl. Rosalind E. Krauss, *A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*, New York, N.Y. 2000; Juliane Rebentisch, Singularität, Gattung, Form, in: Kirsten Maar et al. (Hg.), *Generische Formen. Dynamische Konstellationen zwischen den Künsten*, Paderborn 2017, 9–23; Osborne 2013 (wie Anm. 8), 71–98.

Entgrenzung

Die Diagnose vermengt dabei oftmals drei unterschiedliche Sachverhalte. Einem ersten Verständnis zufolge geht es um die Künstlersubjekte und ihre institutionellen Rahmungen. Die Entgrenzung hieße folglich, dass ein und dieselbe Person, resp. ein und dieselbe Einrichtung in unterschiedlichen Gattungen tätig ist. Der eigentliche alberne Ausdruck »Medienkunst« zeigt diesen Aspekt der Entgrenzung an, weil er sich nicht auf die Werke bezieht – sogenannte Medienkünstlerinnen machen je nach Projekt Filme, Photographien, Zeichnungen, Installationen oder Performances –, sondern auf die Tatsache, dass Künstlerinnen und ihre Institutionen sich nicht auf die Arbeit in einer Kunstgattung beschränken wollen. Dieser Sachverhalt ist für das Verständnis der Werke jedoch in den meisten Fällen irrelevant. Die Tatsache, dass eine Komponistin nebenbei auch noch Filme und Tanzperformances macht, verwandelt ihre musikalischen Werke nicht in eine generische Kunstform. Ebenso wenig verändert sich das Gattungsverhältnis der Künste dadurch, dass eine Komposition in einem Gemäldemuseum oder eine Video-Performance an einem Musikfestival aufgeführt wird. Dieser subjektive und institutionelle Aspekt der Entgrenzungstheorie spielt im Kulturmarketing eine große Rolle: Dem schlechten Geniegedanken gemäß preist die Kulturindustrie Kunst hier als ein Ausfluss einer subjektiven Naturgabe an, und entsprechend erweist sich jemand besonders dann als begnadete Künstlerin, wenn alles, was sie anfasst, zu Kunst wird. Von dieser Reklamefunktion abgesehen, ist dieser Aspekt der Entgrenzungstheorie jedoch theoretisch belanglos.

Ein zweiter Aspekt der Entgrenzungstheorie zielt auf Werkformen seit den 1960er Jahren, welche nicht recht in die herkömmlichen Klassifikationen passen wollen: Etwa Aktionen wie *I like America and America likes me* von Josef Beuys, die zwischen einer theatralen Aufführung, einer Proteschandlung und einem *tableau vivant* oder einer lebendigen Skulptur changieren; Assemblagen und Installationen, wie etwa der *Earth Room* von Walter de Maria oder *Le plein* von Arman, welche Aspekte des Ready-made, der modernen Skulptur und dem Bühnenbild verbinden; die Video-Installationen von Bruce Naumann oder die Klanginstallationen von Max Neuhaus. Eine Tendenz der Auflösung der Gattungsgrenzen besteht dann einfach darin, dass die Grenzbereiche zwischen den herkömmlichen Gattungen besetzt werden, die vormals unbetreten blieben oder zumindest nicht mit Kunstanspruch bespielt werden konnten. Auch das führt jedoch nicht zu einer Auflösung der Gattungen, sondern es werden neue Gattungen im Übergangsbereich zwischen den bereits bestehenden geschaffen.

Eine dritte Auffassung der Entgrenzung geht über diese Einteilungsfragen hinaus und behauptet, dass die tradierten Gattungen durch die

Entwicklungen seit den 1960er Jahren ihre normative Bedeutung verloren hätten. Diese radikalere Variante der Entgrenzungsthese wird uns im Folgenden vorrangig interessieren. Die Entgrenzungstendenzen werden dabei, mehr oder weniger explizit, als Befreiung der Kunst aus ihrer vormaligen Begrenztheit verstanden. Dahinter steckt die Idee, dass die Kunstgattungen dem künstlerischen Schaffen gewisse Normen vorschreiben, die ein Werk zu erfüllen hatte, um als Exemplar seiner Gattung zu gelten. Im System der Gattungen kann etwas nur dann Kunst sein, wenn es die Normen jener Untergattung erfüllt, als die es den Kunstcharakter zu verwirklichen sucht: Etwas ist Kunst, weil es den Normen der Musik, der Malerei, der Skulptur oder Literatur genügt. Indem die Kunst die Gattungsgrenzen einreißt, so der Gedanke, befreit sie sich von solcher Normierung. Die generische, entgrenzte Kunst ist sodann unmittelbar auf das ästhetische Urteil oder die ästhetische Erfahrung bezogen, der sie alleine genügen muss: Sie ist die Auflehnung der Kunst gegen ihre kunstinterne Heteronomisierung durch Gattungsnormen.

Allein vor diesem Verständnis der Entgrenzungsthese wird klar, weshalb der Begriff der Musik als solcher vielen Künstlerinnen und Theoretikerinnen zum Problem wurde.²¹⁶ Wenn es stimmt, dass die Untergattungen der Kunst gewisse Normen implizieren, dann hieße das Festhalten an der Kategorie des Musikalischen, dass man die Werke der Gegenwartskunst, statt sie ästhetisch zu beurteilen, einem überkommenen Maßstab unterwirft. Das Provinzielle, das vielen Musikkritiken in der Tagespresse eignet, scheint diesen Verdacht zu bestätigen: Wenn etwa die Inbrunst einer Sängerin oder die Präzision einer Dirigentin, wenn die farbenreiche Instrumentation und die kurzweilige Dramaturgie eines neuen Werks gelobt wird, dann werden unhinterfragt kunstkritische Maßstäbe angesetzt, die vielen Werken der zeitgenössischen Kunst gänzlich unangemessen sind. Der altmodische Begriff der Musikalität zeigt diese Schiefelage an: Er meint so etwas wie die Fähigkeit, Melodien zu beseelen, dynamische Verläufe ausgewogen und fasslich zu artikulieren. Viele Werke der Gegenwartsmusik legen es in diesem Sinne geradezu darauf an, unmusikalisches zu sein.

Dieser Vorwurf, Musik auf ein überkommenes Ideal des Musikalischen festzunageln, kann aber der avancierten Musikkritik nicht gemacht werden. Sie ist so tiefgreifend von der Skepsis gegen die tradierten Kriterien geprägt, dass sie oftmals bis zur genauen Umkehrung der hergebrachten Kriterien führt – nicht selten werden Werke gerade dafür geschätzt, dass sie ihre Unfasslichkeit und Gefühlsleere, ihre Unausgeglichenheit oder Monotonie ins Extreme steigern.

²¹⁶ Vgl. Peter Osborne, *The Terminology is in Crisis: Postconceptual Art and New Music*, in: *The Postconceptual Condition: Critical Essays*, London 2017, 157–170.

Auf einer tieferliegenden Ebene hingegen trifft das Bedenken gegen die Gattungsnormen durchaus einen Punkt: Der Begriff der Musik ist untrennbar mit der Idee verbunden, Kunst als zeitlich artikuliertes Klanggeschehen zu realisieren. Musik lässt sich nicht gänzlich vom Gedanken eines Klangverlaufs trennen, der ausgestaltet wird.²¹⁷

Gegen dieses zeitliche Implikat des Musikbegriffs hat sich, wie wir schon gesehen haben, seit den 1960er Jahren der Begriff der Klangkunst oder *sound art* als Gegenbegriff zur Musik etabliert. Klangkunst ist zwar, wie die Musik, eine Kunst, die mit hörbaren Erscheinungen arbeitet. Aber anders als Musik versteht sie sich nicht vorrangig als eine Gestaltung von Klangverläufen, die man im Konzert oder als Aufnahme rezipiert. Statische Klangtexturen oder akustische Prozesse, die sich ohne emphatischen Beginn und Schluss über lange Zeit hinziehen oder im Loop präsentiert werden; räumliche Installationen von Lautsprechern oder anderen Klangerzeugern, deren Produkte die akustischen Eigenschaften ihrer Umgebung miteinbeziehen; interaktive Dispositive, die auf die Haltungen, Äußerungen oder Bewegungen der Zuhörerinnen reagieren, die sich in ihnen bewegen – dies sind einige Formate, welche typischerweise unter der Bezeichnung der Klangkunst und in bewusster Abgrenzung zur Musik produziert werden. In ihnen wird, einem verbreiteten Verständnis zufolge, Klang nicht als Zeitgestalt, sondern als Raumphänomen bearbeitet.²¹⁸

Diese Abgrenzung ist jedoch so problematisch wie der Begriff der Klangkunst selbst, mittlerweile wird er denn auch von vielen Künstlern dieses Bereichs abgelehnt.²¹⁹ Denn zum einen können die oben genannten Formate ja durchaus als musikalische Arbeiten verstanden werden, insofern auch hier zeitliche Klangverläufe – meist Moment- oder Prozessformen – gestaltet werden.²²⁰ Und wenn zum andern die Entgrenzungstendenz der 1960er Jahre, auf welche der Diskurs der Klangkunst zurückgeht, darin motiviert war, die impliziten Normen der tradierten

217 Bekanntlich hatte auch Adorno große Schwierigkeiten, musikalische Zeitgestaltungen ernst zu nehmen, welche jegliche zielgerichtete, voranschreitende Zeitlichkeit aufzuheben versuchten, um in sich kreisende, richtungslose oder statische Zeitverläufe zu komponieren. In solchen *Verräumlichungen* der musikalischen Zeit vernahm Adorno eine Selbstaufgabe der Musik, eine falsche Angleichung oder Pseudomorphose an andere Kunstformen. Vgl. Theodor W. Adorno, Versuch über Wagner, in: *Die musikalischen Monographien* (Gesammelte Schriften, 13), Frankfurt am Main 2017, 8–148, hier: 629.

218 Vgl. Cox 2018 (wie Anm. 21), 111–138. Allgemein zur Klangkunst: Sanne Krogh Groth und Holger Schulze (Hg.), *The Bloomsbury handbook of sound art*, New York 2020.

219 Vgl. die Ausgabe »Wer ist Klangkunst?«, *Positionen* 129, 8/2019.

220 Dass diese Unterscheidung von Raum- und Zeitkünsten problematisch ist, zeigt Rebentisch 2003 (wie Anm. 72), 223–28.

Kunstgattungen zurückzuweisen, um ein Feld der Kunst ohne innere Unterteilungen zu erschaffen, dann stehen sowohl die implizite Fixierung aufs Räumliche wie die Festlegung auf das Klangliche, die der Begriff der Klangkunst suggeriert, im Widerspruch zu jener Tendenz, der ihre Praktiken entspringen. Der Witz einer Installation, wie etwa Susan Philipsz' *Part File Score*, liegt ja gerade darin, räumliche, bildliche und musikalische Mittel ineinander spielen zu lassen. Die große Bedeutung, die der zeitlichen Ausgestaltung der Klänge, wie der nicht-klanglichen Mittel in dieser Arbeit zukommt, wird mit dem Ausdruck Klangkunst gänzlich verfehlt. Diese Schiefelage ist wohl allgemein anzutreffen. Wenn sich die Klangkunst ganz auf die Arbeit am Erklingenden konzentriert, so unterscheidet sie sich nicht von der musikalischen Arbeit; bezieht sie jedoch andere, nicht-klangliche Mittel mit ein, so verfehlt der Ausdruck gerade das, um was es in solchen Arbeiten geht.

Reflexion

Doch unabhängig von diesen Namensstreitereien stellt sich die Frage, ob die normative Version der Entgrenzungsthese überhaupt eine überzeugende Deutung der jüngeren Kunstgeschichte darstellt. Wie gesehen geht sie erstens davon aus, dass die Untergattungen der Kunst mit normativen Setzungen verbunden waren, die sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts immer stärker als heteronome Begrenzungen des Kunstschaffens erwiesen. Und zweitens seien diese Eingrenzungen durch Werke aufgebrochen worden, welche die Grenzbereiche zwischen den tradierten Gattungen besetzten und sich so den jeweiligen Normen entzogen.

Diese Deutung ist offensichtlich eine Verallgemeinerung jenes Streits um das Verhältnis von Malerei und Skulptur, der zwischen den amerikanischen Kritikern Clement Greenberg und Michael Fried, und den Künstlern der Minimal Art – besonders Donald Judd und Robert Morris – und später der Konzeptkunst – insbesondere Joseph Kosuth – im Verlaufe der 1960er Jahre geführt wurde.²²¹ Um die Einsätze dieser Diskussion über die Entgrenzung der Kunst und ihre Implikationen für den Musikbegriff zu verstehen, ist es deshalb unvermeidbar, sich diese Debatten um die bildenden Künste nochmals zu vergegenwärtigen.

Bekanntlich legte Greenberg in »Modernist Painting«²²² eine Deutung der Malereigeschichte von Eduard Manet bis Piet Mondrian vor, welche diese Entwicklung als eine fortschreitende Selbstkritik und Selbstvergewisserung der malerischen Mittel darstellte. Die moderne Malerei sei

²²¹ Vgl. die Darstellung dieser Debatten in Rebenitsch 2003 (wie Anm. 72).

²²² Clement Greenberg, *Modernist Painting*, in: Richard Kostelanetz (Hg.), *Esthetics contemporary*, Buffalo 1978, 198–206.

– im Zuge der modernen Rationalisierungstendenz – als eine Bewegung der Reflexion zu deuten, in der die Werke ihre eigenen Mittel thematisieren und dadurch jene Minimalbedingungen immer deutlicher herausarbeiten, auf welche die malerische Herstellung eines piktoralen Sinnzusammenhangs nicht verzichten kann. Die Flachheit der Leinwand, die Eigenschaften von Pigment und Farbauftrag, die Begrenzung durch Rahmen und Umriss erweisen sich, Greenberg zufolge, als solche Minimalbedingungen malerischen Zusammenhangs. Diese immanente Kritik der malerischen Mittel ist keine theoretische Reflexion: Es geht nicht darum, eine begriffliche Wesensbestimmung der Malerei zu erarbeiten, die dann zur Norm der künstlerischen Arbeit erhoben wird. Die Reflexion vollzieht sich vielmehr in den Werken unter der Maßgabe des ästhetischen Urteils. Greenbergs Frage lautet immer: Auf welche Hilfsmittel der malerischen Sinnbildung – wie Tiefenwirkung, Perspektivkonstruktion, Gegenständlichkeit – kann ein Bild verzichten, ohne auseinanderzufallen? Wie weit lassen sich die malerischen Mittel reduzieren, ohne den ästhetischen Schein eines visuellen Zusammenhangs, einer bildlichen Kohärenz, einer piktoralen Artikulation von Sinn zu verlieren? Der Prüfstein solcher Selbstkritik ist das ästhetische Urteil, das die Spannung der materialen Formen bezeugt. Ein Werk scheitert oder geht in der Reduktion zu weit, wenn diese innere Gespanntheit, die ja künstlerische Artikulation überhaupt ausmacht, verschwindet und die Materialien in ein gleichgültiges, scheinloses Nebeneinander herabfallen und so zu bloßen, zufälligen Objekten verkommen, die an der Wand hängen. Ob solche Integration gelingt oder nicht, ob sich der Schein des piktoralen Zusammenhangs einstellt oder nicht, ob die Form der Anordnung das angeordnete Material unter Spannung setzt – dies ist die Frage des ästhetischen Urteils, dem sich die malerischen Reduktionsversuche der Moderne aussetzen. Es habe sich herausgestellt, so Greenberg, dass solcher Zusammenhang mit geringsten Mitteln oftmals gerade dadurch suggeriert werden könne, dass die malerische Form ihr Material – die unbemalte Leinwand, der sichtbare Farbauftrag, die Begrenzung durch Rahmen und Umriss – offen hervortreten lasse, statt sie kunstvoll zu verbergen. Daraus lässt sich aber, wie Greenberg betont, keine Norm für künftiges Schaffen ableiten.²²³

Diese immanente Reflexionsbewegung, die Greenberg aus der modernen Malereigeschichte herausliest, vollziehe sich nun in ständiger

223 »There have been some further constructions of what I wrote that go over into preposterousness: That I regard flatness and the inclosing of flatness not just as the limiting conditions of pictorial art, but as criteria of aesthetic quality in pictorial art; that the further a work advances the self-definition of an art, the better that work is bound to be. The philosopher or art historian who can envision me – or anyone at all – arriving at aesthetic judgments

Auseinandersetzung mit der Skulptur als der Kunst drei-dimensionaler Objekte: Die Malerei prüft die Grenzen ihrer zwei-dimensionalen Sinnbildungsfähigkeiten, indem sie sich an den skulpturalen Mitteln abarbeitet, sich ihnen annähert, wie bei David oder den Kubisten, oder sie radikal zurückweist, wie bei Manet oder Mondrian. Das Verhältnis zwischen diesen beiden Künsten wird somit weder als Unterordnung noch als Vorbild/Nachbild verstanden, sondern als Reflexion gedacht: Die Malerei bestimmt sich über ihr anderes; die Skulptur. Das geschieht, indem sie sich einerseits von diesem anderen abgrenzt – Malerei ist, was die Skulptur nicht ist: unter anderem flach – und zugleich dieses andere als für sich selbst konstitutiv erkennt; Malerei ist in ihrer Tiefenwirkung (etwa dem Grund/Figur-Verhältnis) skulpturhaft. Der malerische Zusammenhang, den die moderne Malerei an seine Grenzen treibt, besteht in dieser Hinsicht gerade darin, den Widerspruch zwischen dem Skulpturalen der Malerei – der Tiefenillusion – und ihrer nicht-skulpturalen Bedingung – ihrer Flächigkeit – immer wieder neu auszutragen. Die Künste stehen so zueinander in einem Reflexionsverhältnis. Reflexion bedeutet hier im Sinne Hegels die Selbstbestimmung einer Sache, die durch ihr anderes – ihre Selbstnegation – vermittelt ist. Dieses Reflexionsverhältnis zwischen Malerei und Skulptur würde, so ließe sich Greenbergs Gedanke umformulieren, im kritischen Prozess der modernen Malerei ausgetragen, expliziert oder herausgearbeitet. Die moderne Reflexionsbewegung der Kunst ist insofern die reflexive Auseinandersetzung zwischen den Künsten, die ihr Wesen – was sie sind – durch Angleichung und Abgrenzung zu ihrem Anderen fortlaufend neu bestimmen.

Die zentrale Bedeutung, die Greenberg dem Spannungsverhältnis von Flächigkeit und Tiefenwirkung in der modernen Malerei zuschreibt, erklärt sich nur mit Blick auf dieses Reflexionsverhältnis zwischen Skulptur und Malerei; außerhalb dieser Auseinandersetzung wäre sie sinnlos. So wäre die Kategorie der Flächigkeit etwa für die Konfrontation von Malerei und Photographie – welche für die moderne Malerei ja mindestens so prägend ist – völlig irrelevant, während sich etwa das Verhältnis von Malerei und Literatur nicht ohne den Begriff der Gleichzeitigkeit beschreiben ließe. Weit entfernt, eine vollständige Wesensbestimmung der Malerei zu liefern, handelt es sich bei Greenbergs Text um eine Interpretation der Malereigeschichte unter dem Fluchtpunkt jenes Verhältnisses von Plastik und Tafelbild: Eine Zuspitzung, welche die Dringlichkeit und Stringenz der abstrakten Malerei gegen jene verteidigt, die in ihr nichts als Provokation, einen bloßen Bruch mit der Vergangenheit erblicken.

in this way reads shockingly more into himself or herself than into my article.«, ebd. 205–6.

Daniel Feige hat jüngst das Verhältnis der zeitgenössischen Musik zu den anderen Künsten in einer ganz ähnlichen Weise gedeutet.²²⁴ Die Frage der Gültigkeit und Reichweite des Musikbegriffs hat die Debatten der Neuen Musik in den letzten Jahren stark geprägt: Jennifer Walshe, Johannes Kreidler, Marko Ciciliani, Seth Kim-Cohen oder Peter Ablinger sind nur einige der zahlreichen Komponistinnen, die entweder für eine Erweiterung des Musik- oder Kompositionsbegriffs über die Grenzen des Klanglichen hinaus oder gar für eine Ablösung dieses Begriffs zugunsten neuer Kategorien oder Disziplinen warben. In Anbetracht dieser Interventionen schlägt Feige vor, in der Fragwürdigkeit des Verhältnisses der Musik zu den anderen Künsten, also gerade in der Unabgesichertheit ihrer Gattungsgrenzen, das Spezifische der Gattung der Neuen Musik zu erkennen. In der Neuen Musik würde »ihr Aushandlungscharakter im Sinne der Öffnung der Künste gegeneinander thematisch.«²²⁵ Das Eigene, das Wesen der Neuen Musik besteht dann nicht in einer Menge von Invarianten, sondern in der Kontinuität dieses Aushandlungsgeschehens, des Streits um ihre Gattungsgrenzen. Das Wesen der Musik, so die Überlegung, existiert nicht vor oder jenseits dieses Aushandlungsgeschehens, sondern die Neue Musik wird dadurch zu dem, was sie ist, dass sie fortwährend infrage stellt, was sie sei und was sie nicht sei. Der Vorschlag Feiges besteht somit darin, die Debatte um den Musikbegriff auf eine Metaebene zu heben: Die Geschichte der Reflexion auf die Bestimmung des Begriffs der Musik *ist* die Bestimmung des Begriffs der (Neuen) Musik. Den Diskutanten der Gegenwartsmusik wird ein solcher Vorschlag jedoch unweigerlich als Ausweichmanöver vorkommen: Statt innerhalb der Debatte um den Musikbegriff eine Stellung zu verteidigen, verteidigt er die Debatte. Zur Rechtsfrage des Musikbegriffs fügt er nichts hinzu.

Diese Abstinenz ist aber nicht zwingend. Denn Feiges hegelianischer Gedanke, dass sich die historische Entwicklung der Musik und ihrer Diskurse als ein fortgesetztes Reflexionsgeschehen deuten lässt, in dessen Vollzug das Wesen der Musik herausgearbeitet wird, lässt sich durchaus mit einer inhaltlichen Stellung zum Musikbegriff verbinden. Dann nämlich, wenn die Geschichte der musikalischen Reflexion als Geschichte ihres Materials verstanden wird: Musik *ist*, was sie in gelungenen Werken der Gegenwart geworden ist. Die Reflexion auf das Wesen der Musik ist so nicht von der kunstkritischen Beurteilung der Gegenwartsmusik zu trennen. Das Recht des Musikbegriffs entscheidet sich in den gegenwärtigen Werken. Wenn es sich herausstellt, dass sich mit dem klangbezogenen Material der Gegenwart keine gelungenen Werke mehr erarbeiten lassen, dann hat der hergebrachte Begriff der Musik tatsächlich seine

224 Daniel Martin Feige, Zwischen den Künsten, in: *Musik & Ästhetik* 21/84, 2017, 14–29.

225 Ebd., 28.

Legitimation verloren. Das Wesen der Musik würde sich dann im Rückblick als ein Vergangenes und nun Abgeschlossenes begreifen lassen. Dies entspricht der Stellung, die etwa Seth Kim-Cohen vertritt.²²⁶ Wenn die Erweiterung und Verschränkung zwischen den Künsten, die kompositorische Aneignung nicht-musikalischer Verfahren für die Klangorganisation und die Übertragung musikalischer Strategien auf nicht-klangliche Erscheinungskomplexe zu Werken führt, die *musikalisch* überzeugen – und sei es im Verbund mit Bild, Text, Raumkonfigurationen und Körperbewegungen –, dann hat der Musikbegriff, als unabgeschlossener, ein Recht in der Gegenwart. Ein musikalischer Zusammenhang ist aber immer ein Zusammenhang des Hörbaren. In diesem Sinne können klassischerweise Opern, Musiktheater und Lieder musikalische Zusammenhänge ausbilden: Nicht, weil die nicht-klanglichen Mittel in ihnen irrelevant wären, sondern weil sie zu Faktoren einer musikalischen Form werden. Sie sind der Eigenregelung des Klangs untergeordnet. Das ist natürlich nicht bei allen Liedern, Opern und Musiktheatern der Fall – in vielen nimmt die Musik eine dienende Rolle ein und ordnet sich etwa ganz der dramatischen oder sprachlichen Organisation unter. Die Entscheidung der Frage, welche Ebene der Organisation eines Werks für die ästhetische Spannung die maßgebliche ist, oder ob es als eine Gleichordnung mehrerer Ebenen verstanden werden muss, steht im Zentrum der kunstkritischen Auseinandersetzung mit dem fraglichen Werk. Wenn es sich herausstellt, dass die klangliche Organisation im Wechselspiel der Künste nicht mehr zu einem bestimmenden Faktor gemacht werden kann, dann wäre damit tatsächlich der Begriff der Musik aufzugeben. Dazu zwei Beispiele: In gewissen Performances von Jennifer Walshe, wie etwa *The Total Mountain* (2014), scheint mir die musikalische Ebene nicht die maßgebliche zu sein. Es macht wenig Sinn, dieses Werk primär als musikalischen Zusammenhang zu hören, gleichwohl es das Werk einer Komponistin ist. Der Sinn der szenischen Arbeit etwa in Stefan Prins' *Mirror Box Extensions* (2014/15), Steen-Andersens *Black Box Music* (2012) oder Steven Takasugis *Sideshow* (2009–15) hingegen entsteht primär aus der Bearbeitung der musikalischen Mittel: Die visuellen und choreographischen Faktoren sind hier der musikalischen Organisation untergeordnet – wenngleich die spezifische Ausgestaltung der Musik ohne diese Faktoren nicht funktionieren würde. Das sind noch keine Aussagen über das Gelingen oder Misslingen dieser Werke, sondern darüber, aus welchem Gesichtspunkt über diese Frage überhaupt sinnvoll gestritten werden kann. Auf diese Weise lässt sich die Idee eines historischen Reflexionsprozesses verteidigen, ohne den Musikbegriff reflexiv auszuhöhlen.

226 Vgl. Kim-Cohen 2009 (wie Anm. 69).

Auflösung

Bevor wir auf die Herausforderung dergestalt verschränkter Werke genauer eingehen, soll jedoch die Debatte der bildenden Kunst noch etwas weiter verfolgt werden, auf die sich die Kritik des Musikbegriffs implizit stützt. Die oben ausgeführte Lesart von Greenbergs Text unterscheidet sich von der vorherrschenden Deutung. Sie erblickt in Greenbergs Text einen Essenzialismus der Kunstmedien. Greenberg vollziehe eine geschichtslose Definition der Kunstgattungen, um deren jeweilige Spezifika zur Norm des ästhetischen Urteils zu erheben. Nichts läge dem kantischen Ansatz ferner, auf den sich Greenberg immer wieder bezog. Zugleich hat er mit seinem Insistieren auf dem malerischen Problem der Flächigkeit einer solchen Fixierung Vorschub geleistet. Die These vom Medienessenzialismus hat jedenfalls die Debatte um die Entgrenzung der Künste von Beginn an geprägt. So auch die Kontroverse um die Minimal Art, die von Michael Fried und Donald Judd geführt wurde. Frieds Kritik der Minimal Art zielt im Wesentlichen auf die Scheinlosigkeit, die *literalness*, jener »spezifischen Objekte«, die Judd produzierte und kunsttheoretisch verteidigt.²²⁷ Beide Seiten dieses Streits sind sich darin einig, dass diese auf geometrische Grundformen reduzierten Objekte jeglicher innerer Artikulation entbehren: Objekte wie der spiegelnde Blechkubus *Untitled, 1968* (MoMA, New York) haben keine Teile, die sie in einen gespannten Zusammenhang bringen, sondern präsentieren fraglos identifizierbare Blöcke, die keiner Interpretation bedürfen. Sie scheinen nichts anderes zu sein als das, was sie sind.²²⁸ Diese Scheinlosigkeit werfe die Betrachterinnen, so Frieds Eindruck, auf sich selbst und ihre Situation zurück: Was immer man als den Gehalt dieser Werke erfährt, ist nicht in den materialen Formen der Werke artikuliert, sondern wird von den betrachtenden Subjekten an diese herangetragen. Weil das Werk nichts anderes als die fraglose Faktizität einer identifizierten Form anbietet, wird es zum leeren Anlass einer Selbsterfahrung; statt die Betrachterin durch eine überzeugende Artikulation des Sichtbaren aus ihrer normalen Selbstzentriertheit herauszureißen, affirmiert das Werk deren Selbstbespiegelung in einem ungewöhnlichen und deshalb interessanten, aber letztlich gleichgültigen Objekt.²²⁹

Diese Selbstbespiegelung der Betrachterin in ihrer Situation kann sich als ästhetische Erfahrung ausgeben, weil in gewisser Weise auch hier der

227 Vgl. Michael Fried, *Art and objecthood*, in: *Art and objecthood: essays and reviews*, Chicago 1998, 148–172; Bruce Glaser, *Questions to Stella and Judd*, in: Gregory Battcock (Hg.), *Minimal art: a critical anthology*, Berkeley 1995, 148–164.

228 Donald Judd, *Specific Objects*, in: *Complete Writings 1959–1975*, New York 1975, 181–189.

229 Darauf zielt Frieds Gegensatz von *conviction* und *interest*, Fried 1998, 165.

deutende Umgang mit solchen Objekten zu keinem Abschluss kommt. Diese für ästhetische Objekte charakteristische Bedeutungsoffenheit und ihre entsprechende unendliche Deutbarkeit ist in den Augen Frieds jedoch völlig leer:

It is inexhaustible, however, not because of any fullness – that is he inexhaustibility of art – but because there is nothing there to exhaust. It is endless the way a road might be, if it were circular, for example.²³⁰

In der Sprache Hegels könnte Fried von einer schlechten Unendlichkeit der Reflexion sprechen: Die endlose Auseinandersetzung mit dem scheinlosen Block führt zu keiner Vertiefung des Sinns, sie reichert das Verständnis des Werks nicht unendlich an, sie verdichtet sich nicht zu einer Interpretation seiner Formen. Unendlich oszilliert die Erfahrung vielmehr zwischen der Sinnlosigkeit des fraglosen Kubus und der willkürlichen Sinnprojektion des situierten Subjekts, zwischen dem Versuch, subjektive Erlebnisse als Bedeutungen auf seine glatte Oberfläche zu werfen und der Enttäuschung, dass diese gleichgültig wieder von ihm abprallen. Die Unendlichkeit des Erlebnisses ist keine ästhetische Erfahrung; seine Reflexion bricht die Subjektivität nicht auf, um es etwas anderes als sich selbst – nämlich, was im Werk artikuliert ist – erfahren zu lassen. Das Werk bestätigt das Subjekt vielmehr in der unendlichen Selbstbespiegelung seines Alltagsnarzissmus.²³¹

Diese These ist es, die Fried zentral mit einer Kritik an jener Entgrenzung der Kunstgattungen verbindet, welche die Vertreter der Minimal Art proklamieren. Fried führt sie, etwas unglücklich, mit dem Begriff des Theatralen eng. Indem die Minimal Art behauptete, weder Skulptur noch Malerei zu sein, versuche sie sich in Wahrheit dem kunstkritischen Urteil zu entziehen. »*The concepts of quality and value [...] are meaningful, or wholly meaningful, only within the individual arts. What lies between the arts is theater.*«²³²

Diese Aussage ist in vielerlei Hinsicht problematisch, und zurecht hat sich die Kritik an den Gattungsnormen immer wieder auf sie bezogen. Sie ist schon deshalb problematisch, weil sie das ästhetische Urteil fälschlicherweise als Qualitätsprüfung oder Wertzuschreibung darstellt, und sie ist darüber hinaus problematisch, weil sie suggeriert, das Theater – in Wahrheit eine altehrwürdige Gattung – sei nichts als der Inbegriff kunstfremder Selbstbespiegelung des Publikums.

230 Ebd. 166.

231 So interpretiere ich den Schlusssatz: »We are all literalists most or all of our lives. Presentness is grace.« Ebd. 168. »Presentness« steht in Frieds Text für die Erfahrung einer unausgeschöpften Sinnfülle, zu der die Momente eines Werks zusammenschießen. Sie steht im Gegensatz zur »presence«, die das bloße Dasein der undeutbaren Objekte der Minimal Art bezeichnet.

232 Ebd. 164.

Hinter der gänzlich irreführenden Formulierung steckt jedoch eine bedenkenswerte Überlegung. Sie setzt an der Idee an, dass Kunstwerke Zusammenhänge artikulieren und dass sich dieses Artikulationsgeschehen in den verschiedenen Künsten ganz unterschiedlicher Mittel bedient. In diesem Sinn artikuliert ein Stillleben einen malerischen Zusammenhang, eine elektronische Komposition einen musikalischen Zusammenhang und ein Standbild einen skulpturalen Zusammenhang. Dass eine solche Artikulation misslingt, dass der Zusammenhang nicht zustande kommt, das Werk keine Spannung aufweist und auseinanderfällt, heißt daher in unterschiedlichen Gattungen gänzlich verschiedenes. Es kann in gewissen Fällen etwa bedeuten, dass ein piktoraler Kontrast fade erscheint, dass ein Schlussteil wie angefügt klingt oder dass eine suggerierte Bewegung gehemmt wirkt. Im Falle der höchst reduzierten Malerei der Nachkriegszeit ist, in Greenbergs Lesart, der erscheinende Zusammenhang eines Gemäldes darauf reduziert, dass es überhaupt noch *als Bild* wahrgenommen werden kann, also ob es noch so etwas wie ein sinnvolles Verhältnis von Bildelementen suggeriert, ob in ihnen noch irgendwie etwas anderes vernommen werden kann als ihre bloße Faktizität. Ein solches Bild scheitert, wenn das verwendete Material nur mehr als schieres Nebeneinander im Raum erscheint: Und in diesem Sinne nicht mehr als Malerei, sondern als bloßes Objekt wahrgenommen wird.

Fried sieht nun in der Entgrenzung der Künste eine Rhetorik am Werk, die darüber hinwegtäuschen soll, dass die minimalistischen Skulpturen die Sinnlosigkeit ihrer simplen Formen als Sinniefe anpreisen. In Wahrheit scheiterten sie – und zwar mit Absicht – sowohl unter malerischen wie unter skulpturalen Gesichtspunkten daran, irgendeinen deutbaren Zusammenhang herzustellen. Dies ist der Grund, weshalb Fried in der Zurückweisung der Kunstgattungen eine Affirmation des Nicht-Künstlerischen, eine Form der Anti-Kunst erblickt: Die Besetzung des Grenzbereichs zwischen den Künsten ist der Versuch der Kunst, sich dem ästhetischen Urteil zu entziehen.

Im Hinblick auf die kunstgeschichtlichen Entwicklungen seit den 1960er Jahren, die unter den Begriffen der Performance, Installation und Konzeptkunst diskutiert und allesamt im Horizont einer Auflösung der klassischen Gattungsunterschiede gedeutet wurden, ließe sich Frieds Punkt folgendermaßen verallgemeinern: Die Auflösung der Gattungsunterschiede geht mit einer Abwendung vom ästhetischen Schein einher und ist daher eine Absage an die Idee künstlerischer Artikulation von Sinn überhaupt. Als entgrenzte geht Kunst in die leere Selbstbespiegelung der Betrachter in interessanten Situationen über.

Verschränkung

Diese These steht vor zwei grundsätzlichen Problemen. Erstens ist es durchaus fraglich, ob sich die Werke der Minimal Art tatsächlich so radikal der internen Differenzierung der Kunst entziehen. Und zweitens lässt sich bezweifeln, dass die Verschränkung von Kunstmedien mit der Aufhebung von ästhetischem Zusammenhang einher gehen muss.

Das erste Problem ist eigentlich trivial: Bei den minimalistischen Blöcken handelt es sich um Formen abstrakter Plastik. Im Rückblick erweist es sich als eine Merkwürdigkeit der Diskursgeschichte, dass diese Werke – wie auch die späteren Interventionen der Konzeptkunst – immer vor dem Hintergrund der Malereigeschichte debattiert wurden. Nur vor diesem Hintergrund erscheinen sie als eine Grenzüberschreitung. Auch viele installative Arbeiten, in denen eine begehbbare Umgebung ausgestaltet wird, können relativ umstandslos als Fortschreibungen und Umbildungen jenes immer schon übergangsreichen Felds zwischen Skulptur und Architektur, Bühnenbild und Gartenkunst verstanden werden. Bei den beiden letztgenannten hieße das gewiss, dass eine traditionellerweise geringgeschätzte Gattung eine Aufwertung erfährt – die Idee der Gattungsunterschiede selbst würde dadurch jedoch nicht berührt. Rosalind Krauss hat dieses Feld der erweiterten Skulptur abgesteckt, das von den Polen Landschaft und Architektur aufgespannt wird und neben der Skulptur Formen der Umgebungsmarkierung (marked site), der Raumrepräsentation (axiomatic structures) und der Umgebungskonstruktion (constructed site) umschließt.²³³ Die Idee eines solchen Feldes lässt sich durchaus mit dem Gattungsbegriff verbinden: Die Gattung der dreidimensionalen Raumkünste ließe sich dann anhand der angeführten Kategorien intern ausdifferenzieren.

Eine ähnliche Ausarbeitung wäre für die Kategorie der zweidimensionalen Bildkünste möglich, welche die unbewegten Formen der Photographie und Malerei und die bewegten Formen des Stummfilms umfasste; entsprechend ließe sich von den Künsten, die Klangerscheinungen bearbeiten, wie von den choreographischen und sprachlichen Künsten jeweils ein Feld aufspannen, das sich durch interne Differenzen ordnen lässt. Daraus ergäbe sich eine Vielzahl von Kunstmedien (Dreidimensionalität, Zweidimensionalität, Klang, Leib, Sprache) mit ihren jeweiligen Feldern. Eine solche Einteilung der medialen Felder der Kunst würde es

233 Krauss glaubt freilich in dieser Situation einen radikalen Bruch mit der modernen Kunst erkennen zu müssen, die auf der Reinheit der Kunstformen bestünde. Aus ihren Darlegungen erschließt sich das nicht. Die jeweiligen Arbeiten von Smithson, Morris oder Ayrock können durchaus im modernistischen Sinne als Reduktionsprodukte gelesen werden, in denen das Material der Raumkünste reflektiert wird. Krauss 1979 (wie Anm. 71).

erlauben, verschiedene Werktypen zu unterscheiden und zu benennen. Käme eine ganz neue Kunstform auf, so müsste man eine neue Einteilung oder gar eine neue Gattung hinzufügen, und gewiss ist für eine solche klassifikatorische Arbeit ein erheblicher empirischer Aufwand und einige begriffliche Phantasie nötig. Die prinzipielle Möglichkeit, solche Kunstgattungen deskriptiv zu unterscheiden, wird jedoch durch die Entwicklungen der künstlerischen Praktiken nicht verstellt.

Der Streit um die Entgrenzung der Künste dreht sich aber, wie gesehen, in Wahrheit nicht um die Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer solchen deskriptiven Einteilung der Kunstformen. Was auf dem Spiel steht, ist die normative Dimension dieser Gattungen. Sie hängt an der Möglichkeit künstlerischer Zusammenhangsbildung. Es stellt sich daher die zweite Frage, ob sich ästhetischer Zusammenhang tatsächlich, wie dies Fried behauptet, nur innerhalb *eines* medialen Felds einstellen kann. Die Geschichte der Kunst spricht dagegen. Sie kennt eine ganze Reihe von Werktypen, die sich nicht auf ein mediales Feld beschränken: Das Theater, die Oper, das Lied, der Tonfilm, der Tanz zu Musik, die Schriftbilder der Malerei, Druckkunst und Karikatur. In all diesen Werkformen stellt sich der ästhetische Schein und somit der deutbare Zusammenhang des Erscheinungskomplexes im Verhältnis der unterschiedlichen Medien ein. Und es wäre äußerst überspannt zu behaupten, es handle sich hierbei um vormoderne Kunstformen, die im Zuge der kunstinternen Rationalisierungsbewegung der Moderne verschwunden seien, sodass ihre Wiederkehr nun als Zeichen eines postmodernen Bruchs verstanden werden müssen. Vielmehr waren diese intermedialen Formen wesentliche Triebkräfte der modernen Kunstentwicklung.²³⁴ Um nur ein Beispiel zu nennen: Das Spannungsverhältnis von Sprache und Musik, von Wort und Klang ist für die Entwicklung der freien Atonalität in den expressionistischen Werken Schönbergs und Weberns keine Nebensache, sondern ermöglichte eine Erneuerung des musikalischen Materials. Der Sinnzusammenhang eines Werks wie dem *Pierrot Lunaire* ist weder ein rein musikalischer noch ein rein sprachlicher. In diesem Werk findet eine Reflexion des künstlerischen Materials gerade in der Verschränkung dieser beiden Artikulationsformen statt. Angesichts solcher Werke ist es unangemessen, die Entwicklung der modernen Kunst auf das Geschehen einer progressiven Entmischung der Künste entlang medialer Differenzen zu deuten.

Dennoch würde man es sich zu leicht machen, wenn man das Problem, das Fried anzeigt, gänzlich vom Tisch wischte. Denn es ist nicht von der Hand zu weisen, dass auch in Kunsttypen wie der Oper, der Choreographie, dem Film, Lied oder Theater die innere Differenz der Artikulationsformen bestehen bleibt. In einer Opernproduktion lassen sich der

234 Vgl. Rancière 2011 (wie Anm. 73).

musikalische, der sprachliche, der szenographische und der choreographische Zusammenhang getrennt voneinander betrachten. Sie verschmelzen nicht zu einem Ganzen, sondern bilden eine Einheit des Unterschiedenen. Zugleich wird die Oper in der Regel zurecht als eine musikalische Gattung aufgefasst, insofern in ihr die musikalische Schicht die formbildende Funktion übernimmt. In anderen Verschränkungsformen, etwa in den musik-theatralischen Inszenierungen Christoph Marthalers, kommt der Musik eine solche strukturierende Rolle nicht zu.

Die ästhetische Erfahrung solcher verschränkten Kunstformen besteht darin, diese verschiedenen Ebenen in ihrer internen Verfasstheit, ihrer Eigenregelung, aufzufassen und diese Ebenen aufeinander zu beziehen, sei es als verstärkende oder als gegeneinander strebende Faktoren, sei es als Unterordnung oder Widerstreit. Die innermusikalischen Relationen verschwinden nicht einfach, wenn sie etwa in die Tonspur eines Films eingehen, sondern können auch hier einen eigenständigen Zusammenhang ausbilden, der zur Eigenlogik der bewegten Bilder ins Verhältnis gesetzt wird. Der ästhetische Zusammenhang, der sich zwischen den musikalischen, bildlichen, sprachlichen und räumlichen Artikulations-ebenen durchaus einstellen kann, ist daher nicht einfach mit diesen Ebenen selbst zu verwechseln und er kann diese auch nicht ersetzen. Ein Klang kann zu einem Bildelement, ein Raumvolumen zu einem Satz in ein Spannungsverhältnis treten. Aber dieses In-Beziehung-Setzen des Ungleichartigen setzt immer schon voraus, dass diese Elemente bereits in einem Zusammenhang des Gleichartigen stehen, aus dem sie ihren spezifischen Charakter beziehen. Eine Auffassungsweise hingegen, welche diese Ebenen verwischt und sich einbildet, sie würde Klang, Sprache, Bild und Körper unmittelbar aufeinander beziehen, ist eigentlich nicht fähig, den ästhetischen Zusammenhang zu erfahren: Eine solche unmittelbare Rezeptionshaltung wird die Momente des Werks auf das Stimmungsmäßige, auf ihren Beitrag zur globalen Atmosphäre reduzieren, in deren Erlebnis sie aufgeht, oder sie wird, einem eingeübten Rezeptionsschema folgend, die verschiedenen Ebenen automatisch einer dominierenden Artikulationsebene unterordnen, wie dies für den Tonfilm typisch ist.

Eine solche entdifferenzierte Rezeption intermedialer Kunst schwebte wahrscheinlich Michael Fried vor, als er das Schreckbild eines theatrales Endes der Kunst evoziert. In ihr führt die Entgrenzung der Künste tatsächlich zum Verschwinden der Erfahrung artikulierten Sinns im Einerlei atmosphärischer Erlebnisse. Was so geschliffen würde, sind aber nicht die Grenzwälle der alten Gattungen mit ihren verbindlichen Normen. Was in solchen Fällen geopfert wird, ist die Differenziertheit der ästhetischen Erfahrung selbst.

Es gibt aber keinen Grund, weshalb die Verschränkung der Künste zwingenderweise zu einer solchen Entdifferenzierung führen sollte. Die Gefahr ist zwar real, denn je differenzierter die einzelnen Ebenen

verschränkter Werke ausgearbeitet sind, desto schwieriger wird es, solche mediale Vielstimmigkeit nachzuvollziehen. Entsprechend tendieren viele intermediale Werke dazu, gewisse Materialschichten zu vereinfachen. Zugleich sind solche Vereinfachungstendenzen nicht nur Kompromisse, sondern können aus der Entwicklung des jeweiligen, etwa musikalischen, bildlichen oder literarischen Materials heraus motiviert sein. In diesem Sinne hat Juliane Rebentisch Adornos Idee einer Verfransung der Künste – auch gegen Adorno – aktualisiert und auf die Entwicklungen der Installationskünste seit den 1960er Jahren bezogen.²³⁵ Sie zeigt, wie jene Werke, die sich scheinbar den Kunstgattungen entziehen, als Antworten auf Problemzusammenhänge etwa des Theaters, der Musik oder des Films verstanden werden können. Die Tendenz zur Verschränkung ungleichartiger Materialschichten liegt dann in den Potenzialen, Desideraten und Widersprüchen dieser Schichten selbst begründet, oder wie Adorno es umschreibt: »Was die Grenzpfähle der Gattungen einreißt, wird bewegt von geschichtlichen Kräften, die innerhalb der Grenzen aufwachen und schließlich sie überfluten.«²³⁶

Adorno verweist etwa auf die Tendenz zur Formalisierung der Kompositionsverfahren im Serialismus, die bei Stockhausen dazu führen, dass dieselben Organisationsprinzipien, mit denen er Tonhöhen, Rhythmen und Formteile ordnet, auch auf ganz andere Schichten angewendet werden. Diese Ausweitung hat Stockhausen im *Licht-Zyklus* ausgereizt. Ein anderes Beispiel bietet in derselben Zeit die spärliche Musik Morton Feldmans. Sie folgt einer anderen Tendenz des musikalischen Materials, welche die Musik über sich selbst hinaustreibt: Ganz in Greenbergs Sinne reduziert Feldman bekanntlich die klangliche Faktur seiner Werke auf die Minimalbedingung von musikalischem Zusammenhang. Diese Musik scheint die Frage zu stellen, wie weit die Musik an sich selbst zehren, sich verdünnen und auseinanderziehen kann, ohne den Schein eines sich wandelnden Flusses zu vernichten. Die minimal abgewandelten Komplexe, die in Feldmans späten Werken durch lange Pausen voneinander abgetrennt sind, bewegen sich an der Grenze dessen, was als

235 Vgl. Theodor W. Adorno, Die Kunst und die Künste, in: *Kulturkritik und Gesellschaft I* (Gesammelte Schriften, 10), Frankfurt am Main 1977, 432–453; Rebentisch 2003 (wie Anm. 72), 101ff. Der Ausdruck »Verfransung« ist eigentlich unglücklich gewählt. Denn er suggeriert ja, dass sich das Problem der Intermedialität lediglich am Rande einer Kunstform abspielt, während die Teppichmitte – etwa in den Streichquartetten und Klaviersonaten – davon unberührt bliebe. Adornos Deutungen der fraglichen Tendenzen legen ein anderes Bild nahe: Die Affinitäten und Verschränkungen der Künste geschehen durch die Vertiefung ihrer jeweiligen Materialprobleme: Sie schlagen in ihrem Innersten in ihr Anderes um.

236 Adorno 1977 (wie Anm. 235), 434.

musikalische Alteration aufgefasst werden kann. An diesem Punkt kippen das Stillstehen und das reine Fließen der Zeit, Stasis und Prozess ineinander über. Wenn Feldman immer wieder die Nähe seiner Musik zur Malerei Rothkos oder Gustons und den Texten Becketts betonte – und in manchen Werken zu installativen Formen verschränkte –, so stellt diese Annäherung keine Abwendung von musikalischen Fragen dar, sondern ist das Resultat einer Vertiefung der Reflexion auf die historischen Bedingungen musikalischen Zusammenhangs.

Diese immanente Tendenz der Künste, sich selbst zu überschreiten, liegt in einem Ungenügen der Künste an sich selbst, in ihrer inneren Widersprüchlichkeit begründet. Die Gefahr des Sinnverlusts, die Fried in der Entgrenzung der Künste erblickt, sieht auch Adorno. Nur deutet er sie nicht als Ausweichmanöver, sondern als Selbstkritik: In ihr rebelliert die einzelne Kunst gegen ihre falsche Selbstgenügsamkeit, gegen den Schein des Harmonischen und Sinnvollen, der sich schon alleine aus der Beherrschung gewisser musikalischer, malerischer oder literarischer Verfahren ergibt. Der Selbstüberstieg der Künste und das Problem des Sprachverlust kommen hier zusammen: Wenn die einzelnen Künste ihren Sinn aufs Spiel setzen, indem sie sich mit Ungleichartigem verschränken, so drückt sich darin eine Aversion gegen jegliche Form des garantierten, vorgeformten Sinns aus. Denn, wie gesehen, wird Kunst, sobald sie Sinn als etwas Gegebenes erscheinen lässt, zu einem Stück affirmativer Kultur: Sie paktiert dann mit dem Widersinnigen jener Realität, welche die Kunst noch dort verklärt, wo sie sie im Schein aufhebt.²³⁷ Hier liegt der Unterschied solchen Selbstüberstiegs zu dem, was Adorno als Pseudomorphose kritisiert: Die Pseudomorphose ist die falsche Angleichung einer Kunstgattung an eine andere. Sie zielt darauf, die Unfähigkeit einer Kunstform zur immanenten Zusammenhangsbildung zu kaschieren, indem sie sich an Modellen der Sinnbildung einer anderen Kunst bedient. Die Verschränkung der Künste zielt gerade umgekehrt darauf, den präfabrizierten Sinn, der den einzelnen Künsten dank ihrer spezifischen Verfahren gesichert scheint, zu kritisieren und sich der Gefahr der Zusammenhangslosigkeit auszusetzen. Der eigentümliche Sinn eines solchermaßen verschränkten Werks ist dann kein im Voraus garantierter Zusammenhang, sondern einer, der dieser Gefahr abgerungen ist.

Die Verschränkung ungleichnamiger Materialschichten in den Werken der Kunst geschieht, nach dieser Lesart, im Horizont des modernen Sinnverlusts.²³⁸ Das Hadern der Kunst mit den vorgefertigten Modellen sinnvollen Zusammenhangs hat mit dem Problem zu tun, dass die geschichtliche Wirklichkeit überhaupt, in der diese Kunst entsteht, von

²³⁷ Ebd. 450.

²³⁸ Ebd. S. 449.

den gegenwärtigen Subjekten nicht als ein offener Sinnzusammenhang verstanden werden kann. Eine Musik, die sich mithilfe überlieferter Schemata zu einem sinnvollen Zusammenhang schließt, macht sich gegen diese metaphysische Obdachlosigkeit der modernen Menschen blind: Moderne Subjekte wissen, dass die tradierten Einheitsvorstellungen der Religion und Metaphysik der vernünftigen Prüfung nicht standhalten. Die Verschränkung der Künste ist nicht der Versuch, die Künste zu einem einheitlichen Sinnzusammenhang zusammenschießen zu lassen, wie das vielleicht die Rede vom Gesamtkunstwerk suggeriert. Vielmehr zielt sie darauf, die Tendenz zur Vereinheitlichung, die in den einzelnen Künsten wirksam ist, zu durchkreuzen, um so zur Artikulation eines Sinnganzen zu gelangen, das seine interne Heterogenität und Widersprüchlichkeit nicht überspielt und verdeckt, sondern sich als ein Zusammenhang des Ungleichnamigen präsentiert.

Mit dieser letzten Wendung des Problems des Verhältnisses von Musik und Kunst überhaupt kommt ein Gedanke ins Spiel, der in den gegenwärtigen Debatten um die Erweiterung des Musikbegriffs eine zentrale Rolle spielt. Er betrifft die Frage eines gemeinsamen Gehalts, der die ungleichnamigen Formen der Kunst verbindet. In den gegenwärtigen Diskussionen um die Kunstmusik wird er oft mit dem Verlangen nach Welthaltigkeit, Wirklichkeitsnähe oder Diesseitigkeit verbunden.²³⁹ Konkret soll eine Nähe der Kunst zur Realität dadurch zustande kommen, dass sich Musik mit anderen Kunstformen verbindet: Die einzelne Kunst kämpft gegen ihre distanzierte Stellung zur sozialen Wirklichkeit an, die sie als Kunst in gewissem Sinne unweigerlich einnimmt, indem sie zu den Mitteln der anderen Künste greift. Die Verschränkung der Künste ist so mit dem Versprechen verknüpft, der Sache, um die es der Kunst letztlich geht, näher zu kommen, als es den einzelnen Künste mit ihren eigengesetzlichen Zusammenhängen je gelänge. Die Künste bezögen also ihren Gehalt nicht aus sich selbst, aber auch nicht durch irgendeinen unmittelbaren Bezug auf die Dinge der Lebenswelt, die ja in der Kunst sogleich zu etwas anderem werden. Vielmehr wäre der semantische Gehalt einer jeden einzelnen Kunst erst durch die anderen Künste vermittelt. Für die Musik ist diese These recht plausibel: Die semantischen Analysen, welche die jüngere Musikwissenschaft unter den Schlagwörtern der Tropen, Topics und Gesten der Musik untersucht, führen in den meisten Fällen auf intermediale Konfigurationen, aus denen die musikalischen Motive, Effekte und Stile ihre semantischen Konnotationen beziehen.²⁴⁰ Zugleich geht der Gehalt musikalischer Werke

239 Vgl. Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Zurück zur Gegenwart? Weltbezüge in neuer Musik*, Mainz 2015. Sowie die Ausgabe zur »Diesseitigkeit« der *Positionen* 93, 2012.

240 Vgl. Hatten 2004 (wie Anm. 142).

in solchen semantischen Konnotationen nicht auf: Er ergibt sich vielmehr erst durch deren Verarbeitung in der musikalischen Form.²⁴¹ Im Versuch, der Musik über die Verschränkung mit anderen Künsten, Gehalte einzuspeisen, die sie von sich aus nicht zu evozieren vermag, liegt freilich eine Tendenz zur Fremdbestimmung: Die Musik läuft Gefahr, statt gesellschaftliche oder politische Bedeutungsgehalte in sich aufzunehmen und eigenständig umzuformen, sich selbst zum Kommunikationsmittel der herrschenden Diskurse und Praktiken zu machen. So wird die Musik zum Signal außermusikalischer Sachverhalte oder zur Signatur von Lebensformen und Haltungen.

Es gibt aber Gehalte, welche der Musik nicht erst eingespeist oder angeklebt werden müssen, sondern auf die sie schon alleine dadurch bezogen ist, dass sie ein gesellschaftlich bestimmtes Material zu einem selbstbestimmten Zusammenhang transformiert. Denn in diesem Vollzug steckt die Frage nach der gesellschaftlichen Verwirklichung von Selbstbestimmung. In ihr hat die Musik ein gemeinsames Thema mit den anderen Künsten. Dieses Thema verändert sich aber im Zuge der Geschichte. Adorno hat vorgeschlagen, den Begriff der Subjektivität als einen solchen verbindenden Gehalt der romantischen Kunstarten anzusetzen, während die modernen Künste in ihrer Auseinandersetzung mit dem Problem der Sinnlosigkeit einen gemeinsamen Bezugspunkt besitzen.²⁴² Beide Gehalte lassen sich unter dem Titel einer *Deutung der historischen Gegenwart* vereinen. Subjektivität und metaphysischer Sinnverlust sind keine überhistorischen Themen, sondern Zentralbegriffe einer Zeitdiagnose. Es sind Kategorien, in denen sich die historische Gegenwart in Abgrenzung zum Vergangenen selbst zu begreifen versucht. Die heterogene Vielheit der künstlerischen Artikulationsformen lassen sich so auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt beziehen. Ihr verbindender Gehalt ist das geschichtliche Jetzt. Um was sie in ihrer Differenz gemeinsam kreisen, ist eine Deutung des Zeitgenössischen, der gegenwärtigen historischen Situation und ihren Potenzialen. Vieles spricht dafür, dass die Begriffe der Subjektivität und des metaphysischen Sinnverlusts als Probleme einer solchen geschichtsphilosophischen Deutung nach wie vor relevant sind. Einige andere Begriffe werden im Laufe dieser Arbeit hinzukommen: Die Frage des

241 Für die darstellenden Künste und die Literatur scheint dieses Problem des Gehalts gewiss weniger dringlich: Ihr »Wirklichkeitsbezug« ist ja in gewissem Sinne offensichtlich. Es ist aber auch hier nicht gänzlich unplausibel, dass gewisse literarische, bildliche oder plastische Werke ihre ästhetischen Gehalte und Charaktere der Verbindung zur Musik verdanken, etwa in der Weise wie die Bedeutung filmischer Bilder durch die Tonspur beeinflusst werden kann. Mit Gehalt ist dabei natürlich der Ausdruckscharakter, nicht die Gegenständlichkeit gemeint.

242 Adorno 1977 (wie Anm. 235), S. 432–453.

Naturverhältnisses, die Bedeutung des Lebendigen und die Dialektik des Begriffs.

Der Versuch einer solchen historischen Gegenwartsdeutung, die Anstrengung einer Selbstverortung in der Geschichte ist notwendigerweise auf einen Punkt bezogen, der jenseits des Gegenwärtigen, in einer möglichen Zukunft liegt. Denn in jeder historischen Selbstverortung steckt zugleich der Anspruch ihrer überhistorischen Geltung. In diesem impliziten Anspruch, Geschichte überhaupt begreifen zu können, steckt die Hoffnung, dass die Geschichte der Menschen einst ihrem emphatischen Begriff entspreche: Denn erst als eine Geschichte, welche die Menschen nicht erleiden, sondern selbst machen, wäre sie wirklich begreifbar. Der übergeschichtliche Bezugspunkt der geschichtlichen Selbstausslegung liegt in der Idee der Selbstbestimmung des Menschen: Sie kann als der utopische Gehalt verstanden werden, der in den Künsten hervorsieht und sie verbindet. Er macht sich in der Manifestation von befreiter Subjektivität ebenso geltend wie im Ringen mit der Sinnlosigkeit, in der Suche nach dem richtigen Naturverhältnis, in der Darstellung des Lebendigen wie im Versuch, das Verhältnis der Begriffe zu ihren Sachen zu durchdenken. Dass die Künste in ihrer Vereinzelung wie in ihren verschränkten Formen sich trotz ihrer Heterogenität als Zusammenhang erfahren lassen, liegt an diesem gemeinsamen Bezug auf die Idee der Freiheit.

IV Die Krise des Werks

Das nicht mehr mögliche Klavierkonzert von Simon Steen-Andersen hat eine Reihe von Bedingungen sichtbar gemacht, welche im Hintergrund des zeitgenössischen Musikschaffens stehen. Seine zur Schau gestellte Unmöglichkeit weist aber über diese Bedingungen hinaus auf ein Problem, das noch grundlegender ist. Die eigentümliche Verbindung von einmaliger Performance und fortbestehender Komposition steht im Bannkreis der Krise des Werks. Sie umfasst die zeitgenössische Kunst im Ganzen. Diese Krise zeigt sich in einem Widerspruch, an welchem sich die Kunstdiskurse gegenwärtig abarbeiten. Es ist ein Gemeinplatz der Gegenwartskunst, dass das Ideal eines in sich ruhenden Werks ausgedient habe: Es stünde für eine überkommene Auffassung von Kunst. Das Projekt, die Serie, Performances, Konzepte, Aktionen und Situationen treten an seine Stelle. Zugleich kommt aber auch die Kunstkritik der Gegenwart ohne den Begriff des Werks nicht aus. Projekte, Serien, Performances, Konzepte, Aktionen und Situationen werden als Produkte künstlerischer Arbeit diskutiert, sie bilden den Bezugspunkt des ästhetischen Urteils, sind Gegenstand ästhetischer Erfahrung, kurz: Sie werden als Werke behandelt und verstanden. Die Krise des Werkbegriffs besteht also darin, dass sich der Werkbegriff entzweit: Ein traditioneller Werkbegriff, der den Produkten zeitgenössischer Kunst nicht gerecht wird, steht implizit einem zeitgenössischen Werkbegriff gegenüber, von dem man nicht recht weiß, wie man ihn bestimmen soll. Das meinte schon Adorno, wenn er schrieb, dass die Werke, die heute zählen, keine Werke mehr seien.²⁴³ Der zweitgenannte Werkbegriff ist der traditionelle, dessen Negation der erstgenannte, moderne Werkbegriff impliziert. Moderne Werke enthalten die Negation eines überkommenen Werkbegriffs in sich. Das Problem, welches Adorno in Bezug auf die Werke der Zweiten Wiener Schule zu bedenken gibt, hält sich bis in die gegenwärtige Situation: Was macht den traditionellen Werkbegriff aus? Welche Momente dieses Begriffs negiert die moderne Kunst und aus welchen Gründen? Und welche Aspekte des Werkbegriffs besitzen auch für die zeitgenössische Kunst Gültigkeit? Um auf diese Fragen antworten zu finden, soll im Folgenden die Vielgestalt von Kritiken, die an den Werkbegriff gerichtet wurden, auf einige Grundformen gebracht und diskutiert werden.

Dass eine ästhetische Kategorie wie der Werkbegriff in eine Krise gerät, kann zweierlei bedeuten. Entweder besteht die Krise darin, dass künstlerische Phänomene aufkommen, die sich in dieser Kategorie nicht mehr denken lassen. Der Begriff mag dann für frühere Kunst angemessen sein, die neueren Entwicklungen lassen ihn jedoch veralten. In diesem

243 Adorno 2009 (wie Anm. 53), 37.

Sinne könnte man etwa in der Musik der 1920er Jahre von einer Krise der Melodie sprechen: Gewisse Kompositionen von Edgar Varèse oder Anton Webern sind so verfasst, dass sich die Tonhöhenverläufe nicht mehr als Melodien verstehen lassen. Dass die komplexe Einheit der Melodie eine konstitutive Funktion in der Musik etwa der Wiener Klassik erfüllt, wird durch diese Entwicklungen nicht tangiert. Die Krise der Melodie impliziert lediglich eine Begrenzung des Gegenstandsbereichs: Die Kategorie ist nur für eine historisch begrenzte Phase der musikalischen Entwicklung triftig. Man kann in diesem Fall von einer kunsthistorischen Krise des ästhetischen Begriffs sprechen. In diesem Sinne hat Lydia Goehr gegen die geschichtsvergessenen Debatten der angelsächsischen *Philosophy of Music* die historische Begrenztheit des musikalischen Werkbegriffs in Anschlag gebracht: Musik in der Kategorie des Werks zu denken, ist eine theoretische Entwicklung jüngerer Datums, die an eine bestimmte musikalische Praxis gebunden ist. Die Werkkategorie als Wesensbestimmung der Musik überhaupt zu betrachten, ignoriert daher die historische Begrenztheit ihrer Tragweite.²⁴⁴

Anders geartet ist die Krise eines ästhetischen Begriffs, wenn dieser nicht bloß eine Begrenzung erfährt, sondern grundsätzlich in Frage gestellt wird. Die Krise besteht dann darin, dass die erschließende Kraft des Begriffs überhaupt verneint wird. Eine solche Krise widerfuhr etwa dem Begriff der Vollkommenheit als ästhetische Kategorie im 18. Jahrhundert. Denn die Kritik am ästhetischen Kriterium der Vollkommenheit behauptete nicht bloß, dass dieser Wertmaßstab neueren Entwicklungen der Kunst nicht gerecht würde. Die Kritik ging weiter: Sie behauptete, dass sich Kunst generell nicht am Kriterium der Vollkommenheit ausrichtet, weil dieses Kriterium für den Kunstcharakter eines Werks nicht ausschlaggebend ist. Die Krise, in die der Begriff gerät, ist dann eine kunstphilosophische Infragestellung seines Erklärungsanspruchs. Um eine solche Krise handelt es sich bei der Krise des Werkbegriffs, die im Folgenden untersucht werden soll.

1. Das Problem der Autonomie

Der Begriff des Werks ist in den Diskussionen der Gegenwartskunst in eine Krise geraten, weil die Idee einer Autonomie der Kunst als trügerische Vorstellung kritisiert wurde. Die Autonomie der Werke wird hier als das Resultat der Autonomie ihrer Produzentinnen und Rezipientinnen verstanden. Dieser Auffassung zufolge *handeln* Menschen autonom, wenn sie Kunstwerke hervorbringen oder rezipieren. Autonom zu handeln, bedeutet hier: *frei* zu handeln. Die Freiheit des Kunsthandelns

²⁴⁴ Goehr 2008 (wie Anm. 8).

besteht, so die problematische These, genauer darin, dass der Bereich der Kunst einen Handlungsraum eröffnet, der vom normalen Alltagshandeln abgetrennt ist: Das freie Kunsthandeln geschieht in Isolation vom sonstigen Handeln. Künstlerinnen und Kunstrezipientinnen handelten, dieser Idee zufolge, nach Regeln, die nur in der Kunst gelten: Und in dieser selbständigen Sphäre des Handelns sind sie frei. Die Kritik am Werk als der Vergegenständlichung der Kunstfreiheit setzt hier an. Sie behauptet, dass die Autonomie der Kunst und die Idee praktischer Freiheit nicht zusammenpassen. Diese Kritik nimmt aber interessanterweise sehr unterschiedliche Gestalt an. Die Varianten dieser Kritik lassen sich auf drei Grundformeln reduzieren.

Illusion, Ideologie, Irrelevanz

Die erste Formel erblickt im Gedanken autonomer Werke eine Verklärung des künstlerischen Tuns.²⁴⁵ Die angebliche Freiheit der künstlerischen Tätigkeit erweist sich mit Blick auf die sozio-historischen Kontexte als Schein, der dazu dient, die Kunst und ihre Produzenten als Ausnahmeerscheinungen zu inszenieren. Der Autonomiegedanke täusche so über die nüchterne Realität hinweg, dass künstlerische Produktionen sich in vielfacher Hinsicht von Anforderungen und Erwartungen ihrer Abnehmer und Auftragsgeber bestimmen lassen. Eine solche sozio-historische Entmystifizierung löst die Kunst gänzlich vom Freiheitsgedanken ab und zeigt auf, wie die Kunstwelt und ihre Akteure in die ökonomischen, politischen, moralischen und religiösen Gefüge eingespant sind. Die Behauptung, dass die Kunstproduktion ein autonomes Geschehen sei und die Künstlerinnen an keine außerkünstlerischen Normen gebunden seien, erweist sich so als eine geschäftsfördernde Erfindung des Kunstbetriebs.

Die relative Selbständigkeit des sozialen Felds der Kunst kann auch für die Vertreter einer solchen Kritik beibehalten werden, sofern sie vom emphatischen Anspruch einer Verwirklichung praktischer Freiheit abgelöst wird. Die soziale Selbständigkeit der Kunst beschreibt dann lediglich die Ausdifferenzierung eines gesellschaftlichen Teilsystems, das mit begrifflichen Unterscheidungen (schön/nicht-schön, Kunst/Nicht-Kunst oder Kitsch) operiert, die außerhalb dieses Systems keinen Sinn ergeben. Diese Auffassung, die etwa Niklas Luhmann vertritt,²⁴⁶ akzeptiert

245 Vgl. Nikolaus Urbanek et al. (Hg.), *Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik: musikwissenschaftliche Antworten auf Musikphilosophie*, Stuttgart 2018.

246 Auf die Musik überträgt diese Motive Lehmann 2012 (wie Anm. 112); Harry Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst: Ästhetik nach Luhmann*, 2005.

also die Funktionalisierung der Kunst als Teilsystem der bürgerlichen Gesellschaft und entledigt den Gedanken der relativen Selbständigkeit des Kunsthandelns aller normativen Anmaßungen. Die Frage, ob Kunst, Recht, Wirtschaft oder Religion als relativ selbständige soziale Systeme verstanden werden können und wie weit sich diese Wertesphären beeinflussen, hat mit der Frage nach der Verwirklichung praktischer Freiheit nichts zu tun.

Die zweite Formel der Kritik ist kämpferischer und entlarvt die Idee autonomer Kunst als Teil der Ideologie bürgerlicher Kultur.²⁴⁷ Wir sind dieser Variante schon mehrfach begegnet, weshalb sie hier nur skizziert werden soll. Die bürgerliche Vorstellung von Kultur ist dadurch ausgezeichnet, dass sie die Sphäre von Kunst, Religion und Bildung als eine Gegenwelt freier Innerlichkeit imaginiert, die gänzlich vom Ernst des Arbeitslebens abgehoben sei. Die Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft müssen sich im Alltag der Notwendigkeit des Erwerbslebens und den Zwängen der sozialen Ordnung unterwerfen, sie müssen ihre sinnlichen Bedürfnisse, ihre affektiven Regungen und imaginativen Fähigkeiten kontrollieren und ihr Verhalten den Imperativen des ökonomischen Kalküls und den Zwängen des Rechts anpassen. Gegen diese Sphäre der Notwendigkeit verspricht die Kunst eine Sphäre des Scheins, in der jeder Mensch in den Genuss seiner Freiheit kommen kann. In der Kultur kann jeder sich über seine begrenzte Stellung im sozialen Ganzen erheben und am Allgemein-Menschlichen teilhaben. Die Autonomie der Kunst ist das Paradigma solcher Freiheit im Schein: Im inneren Nachvollzug von Kunstwerken kann jede in den Genuss einer Freiheitserfahrung kommen, die ihr im sonstigen Leben verwehrt bleibt. Die Kritik an der Kunstautonomie kann hier ansetzen: Wenn die Kunst als Gegenwelt des Scheins das Freiheitsbedürfnis der Menschen befriedigt, dann ist sie in Wahrheit nicht von der Ordnung sozialer Funktionen abgehoben, sondern steht in ihrem Dienst. Denn gerade als scheinhafte Gegenwelt erfüllt sie die soziale Funktion der Kompensation: Sie kompensiert für jene Verzichtleistungen, welche die Subjekte im Alltag vollbringen müssen, sie entlastet von den Zwängen der bürgerlichen Arbeitswelt. Die Scheinfreiheit der Kultur macht die Unfreiheit des ernsten Lebens für die Subjekte erträglich. Die Isolation der autonomen Kunst vom normalen Leben ist deshalb ein Trug: Je selbständiger sich die Kunst geriert, desto wirksamer stellt sie sich in den Dienst der herrschenden Ordnung. Die Negativität der Kunst schlägt so in Affirmation um, ihre Autonomie ist verschleierte Heteronomie.

247 Vgl. Herbert Marcuse, Über den affirmativen Charakter der Kultur, in: *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt am Main 1968, 56–101. Nuancierter findet sich der Gedanke bei Lydia Goehr, Political Music and the Politics of Music, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52/1, 1994, 99–112.

Das ideologiekritische Argument entlarvt die Idee autonomer Kunst als Schein, der von jener Unfreiheit einer bestehenden sozialen Ordnung hervorgebracht wird, welche er rückwirkend stabilisiert. Dieses Argument bezieht die Kunst auf die Forderung einer praktischen Verwirklichung von Freiheit und wirft ihr vor, dieser Verwirklichung gerade dadurch entgegenzuwirken, dass sie sie im Schein vorwegnimmt. Dieser Bezug auf die praktische Verwirklichung von Freiheit steht auch im Zentrum der dritten Formel der Kritik an der Kunstautonomie. Diese dritte Variante geht jedoch nicht davon aus, dass die bestehenden Verhältnisse unfrei seien. Im Gegenteil wird hier die bürgerliche Gesellschaft mit ihren demokratisch legitimierten Staatsformen als eine freiheitliche Praxis begriffen.²⁴⁸ Die Freiheit dieser sozialen Praxis besteht gerade darin, dass sie ihre Normen immer wieder revidiert und kollektiv neu aushandelt. »Autonomie der Kunst« bedeutet in diesem Deutungsrahmen, dass das künstlerische Handeln in Produktion und Rezeption von Werken diese freiheitliche Normverhandlungspraxis unterbricht, negiert. Denn die Eigenregelung der Kunstwerke besteht ja gerade darin, dass sie die Geltung wissenschaftlich-theoretischer und moralisch-praktischer Normen aufhebt, um die Komponenten des Werks nach ästhetischen Gesichtspunkten zu organisieren. Ist die Kunst eine solche Negation der normativen Praxis, dann kann sie keinen Beitrag zur Verwirklichung der Freiheit leisten: Sie ist irrelevant. Denn die Freiheit besteht ja, so die These, in der Praxis des gemeinsamen Aushandelns praktischer Normen, welche die bürgerliche Gesellschaft mit ihren zivilgesellschaftlichen und parlamentarischen Institutionen realisiert. Eine Unterbrechung dieser Praxis hat für diese Praxis daher keinen Wert, mehr noch: Sie negiert die Praxis der Freiheit. Will man die Kunst als etwas verstehen, dass irgendwie für die freiheitliche Aushandlung praktischer Normen wertvoll ist, so darf man sie nicht als ein autonomes Geschehen begreifen. Die Kunst muss vielmehr selbst ein Moment dieser freiheitlichen Praxis bilden. Die Regelsetzungen und Verfahren, welche die Kunstwerke hervorbringen, die Sachverhalte und Werte, die Schicksale und Problemlagen, die Subjektformen und Gegenstände, die sie thematisieren und darstellen, werden dann als Beiträge zur kollektiven Bestimmung jener Normen aufgefasst, welche die soziale Ordnung konstituieren und regulieren. Die Kritik der Kunstautonomie geschieht hier also unter umgekehrten Vorzeichen: Problematisch ist nun nicht mehr die Funktion, welche die autonome Kunst entgegen ihrem eigenen Anspruch in der bestehenden sozialen Ordnung einnimmt, sondern umgekehrt ist nun gerade der Anspruch selbst problematisch, dass die freie Kunst sich einer solchen Funktionalisierung entziehe. Denn nur in ihrer sozialen Funktion hätte die Kunst am Freiheitsgeschehen teil. Diese Kritik an der Irrelevanz autonomer

248 Georg W Bertram, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2018.

Kunst kann in konservativer oder progressiver Gestalt auftreten: Der Freiheitsbeitrag der Kunst kann in der Bewahrung und Erneuerung tradierter Ausdrucksformen und Werte bestehen, Kunst kann aber auch als Praxis der Hinterfragung und Veränderung von Normen gedeutet werden. Als Faktor einer praktischen Reflexion auf Handlungsnormen fügt sie sich aber in beiden Fällen dem Geflecht solcher praktischen Normen ein: Denn die Praxis der Aushandlung und Reflexion solcher Normen ist ja, dieser Auffassung gemäß, selbst ein Moment der sozialen Praxis und untersteht daher selbst gewissen Normen der Normenaushandlung. Im Gegensatz zur marxistischen Kritik, hat diese hegelianisierende Kritik einen apologetischen Zug: Sie deutet die soziale Praxis als Verwirklichung von Freiheit. Deshalb kann die Kunst nur dann eine Praxis der Freiheit sein, wenn sie sich dem allgemeinen Freiheitsgeschehen als praktische Reflexion einfügt.

Die Kunst kann an diesem Spiel der Normenaushandlung nur um den Preis ihrer Autonomie partizipieren. Deshalb muss sie den emphatischen Werkbegriff aufgeben und sich als Zug oder Intervention im praktischen Normenaushandlungsgeschehen verstehen. Ganz in diesem Sinne wird der gegenwärtige Kunstdiskurs von der Forderung dominiert, der Kunst eine politische Brisanz, eine gesellschaftliche Relevanz und eine kommunikative und gemeinschaftsbildende Funktion zu verleihen. Die Negativität der Kunstautonomie erscheint den Vertreterinnen dieser Position als selbstgefällige Einkapselung. Gegen die Autonomiebehauptung steht so die Forderung, Kunst müsse sich den Fragen der Gegenwart öffnen, sich selbst als Moment der lebensweltlichen Praxis verstehen, sich in ihre Debatten einmischen und Stellung beziehen.

In allen drei Varianten der Autonomiekritik scheint die ästhetische Freiheit der Kunst der Verwirklichung praktischer Freiheit zu widersprechen. Der Begriff des autonomen Kunstwerks bezeichnet den Ort dieses Widerspruchs: Im Werk ist der falsche Anspruch der Kunst, sich selbst zu bestimmen, objektiviert.

Eigenregelung

Im Hintergrund dieser Debatten um die Autonomie der Kunst stehen jedoch mehrere Vorentscheidungen, die nicht selbstverständlich sind. Zum einen wird der Gedanke der Autonomie unmittelbar auf die Idee des *freien Handelns*, die Realisierung praktischer Freiheit bezogen. Die Idee der Kunstautonomie trägt, weil sie suggeriert, dass in der Sondersphäre Kunst praktische Freiheit realisiert würde. Der Begriff des Kunstwerks wird als die Objektivierung eines solchen freien Handelns gedacht. Dadurch verschiebt sich aber unter der Hand der Bezugspunkt, von dem die Autonomie ausgesagt wird. Es lassen sich vier solche Bezugspunkte

des Autonomiegedankens unterscheiden: Die Autonomie des sozialen Felds der Kunst, die Autonomie der Künstlerinnen, die Autonomie des ästhetischen Urteils resp. der Kunsterfahrung und die Autonomie des Kunstwerks. Die erste Formel behandelt das soziale Feld der Kunst und moniert, dass hier nicht freier gehandelt wird als anderswo. Die zweite Formel spitzt diesen Gedanken zu und entlarvt die Scheinfreiheit der kulturellen Sphäre als Erfüllungsgehilfin der allgemeinen gesellschaftlichen Unfreiheit. Die dritte Formel dreht diese Diagnose um: Sie geht von einem allgemeinen gesellschaftlichen Freiheitsgeschehen aus, und kritisiert die Idee, dass die Freiheit des Kunsthandelns in der Negation der Normen dieses Geschehens bestehen könne.

Diese Probleme stellen sich jedoch nicht, oder zumindest nicht in derselben Weise, wenn die Autonomie nicht vom Handeln der Künstlerinnen und Interpretinnen und ihrem sozialen Handlungsfeld, sondern allein vom gelungenen Kunstwerk und dem ästhetischen Urteil ausgesagt wird. Autonom ist das ästhetische Urteil in dem Sinne, dass es sich nicht auf andere Urteilsformen reduzieren lässt. Es artikuliert verbindliche Urteile, die weder moralisch-praktischen oder wissenschaftlich-theoretischen Begründungsanforderungen genügen müssen. Autonom ist das Kunstwerk, insofern seine Organisation dem ästhetischen Urteil genügt. In diesem Urteil haben Regeln und Normen eine andere Funktion als in den praktischen und theoretischen Urteilen: In ihnen werden Regeln nicht angewendet oder affirmiert, sondern in Bewegung versetzt. Das ästhetische Gelingen liegt in der singulären Spannung dieser Bewegung, die das Werk vollzieht. Darin besteht die Eigenregelung des Werks. Aber diese Eigenregelung der Regeltransformation hat über das Werk hinaus keine Geltung. Sie kann kein Handeln anleiten, sondern gilt nur in jener Suspension des regelgeleiteten Handelns, die im Werk vergegenständlicht ist. Es gibt daher im eigentlichen Sinne gar keine geteilten Regeln und Normen der Kunst und deshalb kann es auch keine isolierte, selbständige Sphäre der Kunst geben, in denen ganz andere, irgendwie freiere Handlungsnormen befolgt würden. Sobald sich in der Kunst solche Handlungsnormen verfestigen, werden die Werke, die sie befolgen, heteronom. Wenn man davon ausgeht, dass die künstlerische Arbeit in einer Transformation des künstlerischen Materials jeweils neue ästhetische Ideen artikuliert und dieses Material mit all seinen Regeln und Normen deshalb ständig erneuert und umgebildet wird, so kann die Kunst nicht als ein Bereich gegebener Gesetze, Regeln oder Prinzipien des Ästhetischen verstanden werden, die einen Gegenraum freien Handelns eröffnen.

Insofern ist der Kritik in ihren unterschiedlichen Formeln recht zu geben: Die Kunst kann keine isolierte Sphäre der Verwirklichung praktischer Freiheit sein. Und die Kunstwerke können nicht als Vergegenständlichungen freien Handelns verstanden werden. Dennoch können die Werke, und nicht die Handlungen der Künstlerinnen, als autonome

Gebilde verstanden werden, wenn sie dem ästhetischen Urteil genügen. Und dieses Urteil ist eine Form der Selbstbestimmung des Denkens, auch wenn in ihr das Subjekt sich nicht zu Handlungen bestimmt. Das Denken, das sich im Kunstwerk vergegenständlicht, ist auf die Idee der Selbstbestimmung bezogen: Es ist als eine Form der Selbstkritik eine Manifestation menschlicher Freiheit. Aber dieses Denken ist kein Handeln: Es ist keine Verwirklichung, keine Anwendung oder Bestätigung einer geteilten Handlungsnorm.

Ob eine solche Eigenregelung des Werks unter der Maßgabe des ästhetischen Urteils tatsächlich gelingt, ist die Frage des kunstkritischen Urteils – sie wird weder durch die materielle Unabhängigkeit oder bewusste Eigenwilligkeit der Künstlerin noch durch die soziale Selbständigkeit der Kunstwelt garantiert. Und umgekehrt kann ein Werk selbst dann gelingen, wenn es unter gänzlich unfreien Umständen entstand. Die materielle Unabhängigkeit einer Künstlerin kann das ästhetische Gelingen ihrer Arbeit sicherlich nur befördern: Aber sie fällt mit ihr nicht zusammen. Die vielbemühnte Erzählung von der modernen Befreiung der Kunst aus den heteronomen Zusammenhängen der Religion und höfischen Kultur im 18. Jahrhundert geht daher am entscheidenden Punkt des Autonomiegedankens vorbei: Die Autonomie der Kunst ist keine soziologische Entwicklungsstufe, von der an alles, was als Kunst gehandelt und behandelt wird, autonom wäre. Im Gegenteil: In der ausdifferenzierten sozialen Sphäre des Kunstbetriebs werden allerhand heteronome Gebilde produziert, die dem kunstkritischen Urteil nicht genügen. Werke erweisen sich als heteronom, wenn sie sich dem herrschenden Geschmack anbiedern, auf altbewährte Formeln zurückgreifen, sich etablierter Ausdruckskonventionen bedienen, ohne sie umzuformen: Die Heteronomie der Kunstwerke macht sich in Akademismus und Kitsch bemerkbar. Nur dergestalt können Kunstwerke außerkünstlerische Vorgaben und Erwartungen eindeutig erfüllen. Aber auch die gelungenen Werke können *faktisch* instrumentalisiert werden: Ihr Autonomieanspruch wird dann ignoriert. Der Autonomiegedanke, wie er hier verstanden werden soll, benennt keine soziologische Bedingung der Kunstproduktion, sondern die geltungstheoretische Einsicht, dass sich die gelungenen Werke aus den heteronomen Zusammenhängen, in denen sie unweigerlich entstehen, befreien, indem sie mit einem von gesellschaftlichen Bestimmungen aufgeladenen und okkupierten Material Ideen artikuliert, die ästhetisch verbindlich sind. Diese Möglichkeit besteht für Werke, die in religiösen Kontexten entstehen genauso wie für Werke, deren Produzentinnen auf den Erfolg am Kunstmarkt, auf die Gunst der Mäzeninnen oder auf den Zuspruch staatlicher Kulturförderung angewiesen sind. Das Handeln der Künstlerinnen und Rezipientinnen ist in der Kunstwelt so unfrei wie sonst wo: Aber die Werke, die dabei herauskommen, können aufgrund der Spannung ihrer materialen Form aus dieser Unfreiheit herausbrechen.

Dieser erste Durchgang durch Varianten der Werkkritik führt somit zu einer wichtigen Präzisierung. Die Autonomie des Kunstwerks darf nicht als Resultat oder Manifestation einer freien Handlung gedacht werden. Kunst ist weder als soziales System, als Kultursphäre, noch als künstlerische Tätigkeit aus dem Geflecht sozialer Praktiken enthoben. Die Kunstwerke jedoch unterstehen, wenn sie gelingen, einer Eigenregelung, die sie aus den Fremdbestimmungen dieses Geflechts befreit. Diese Befreiung ist durch keine Verfahren, Institutionen oder Kunstgriffe gesichert, sondern bildet das eigentliche Problem jedes einzelnen Werks.

2. Das Problem der Verdinglichung

Während die Werkkritik, die am Autonomiegedanken ansetzt, einer theoretischen Reflexion auf die Kunst entspringt, lässt sich auch in den Künsten selbst eine werkkritische Tendenz beobachten, die weit ins frühe 20. Jahrhundert zurückreicht. Die Gründe hinter dieser Entwicklung sind vielfältig und kaum zu überblicken. Eine bedeutende Stoßrichtung in diesem Feld scheint mir jedoch grundsätzlich anders gelagert zu sein als die Kritik am Autonomiegedanken. Der Kern dieser künstlerischen Werkkritik bildet vielmehr das Problem der Verdinglichung der Kunst. Es scheint mir eine der zentralen Triebkräfte hinter den so unterschiedlichen werkkritischen Tendenzen zu sein, weshalb ich im Folgenden eine Analyse seines grundsätzlichen Gehalts versuchen möchte.

Entäußerung und Entfremdung

Der Vorwurf der Verdinglichung hat zwei Seiten, je nachdem ob er aus der Produktions- oder der Rezeptionsperspektive formuliert wird. Von der Seite der Produktion erscheint er folgendermaßen: Werke sind die gegenständlichen Produkte des künstlerischen Arbeitsprozesses. Sie bilden, in anderen Worten, eine Vergegenständlichung der lebendigen Aktivität der Künstlerinnen in der Auseinandersetzung mit dem Material. Die künstlerische Aktivität der Hervorbringung wird in den Werken zu etwas, das von dieser Aktivität abgelöst ist und ihr somit als etwas Äußeres gegenübertritt: Das Werk geht nicht in ihren Intentionen und Absichten auf, sondern ist in seiner gegenständlichen Form von Tendenzen des Materials geprägt, welche das künstlerische Subjekt nicht im Griff hat. Indem sie ein Werk hervorbringt, kann die Künstlerin selbst zur Betrachterin ihres eigenen Tuns werden, das nun als entäußerte Sache vorliegt. Die künstlerische Tätigkeit wird so zum Ding, das sich zeitlich und räumlich gegen diese Aktivität verselbständigt: Das Werk

überdauert den Akt seiner Herstellung und kann den Ort seiner Produktion verlassen. Dieser Sachverhalt scheint für sich genommen nicht weiter problematisch. Im Gegenteil ist solche Vergegenständlichung doch die Bedingung dafür, die künstlerische Arbeit öffentlich zu machen, einem Publikum zu präsentieren. Sobald Kunst irgend mehr als eine Privatbeschäftigung sein soll, muss sie gewisse Formen der Gegenständlichkeit annehmen.

Der Begriff der Verdinglichung meint mehr als solche notwendige Vergegenständlichung und Entäußerung. Er benennt die Gefahr der Entfremdung, welche die notwendige Entäußerung der Kunst mit sich bringt. Vergegenständlichung und Entäußerung können sich in Verdinglichung und Entfremdung steigern.²⁴⁹ Worin besteht der Unterschied? In der Regel wird der Unterschied epistemisch beschrieben: Entfremdung und Verdinglichung liegen dann vor, wenn die Entäußerungen und Vergegenständlichungen nicht mehr als solche kenntlich sind. Die äußerlich gewordenen Produkte menschlicher Tätigkeit werden fremde Dinge, insofern sie nicht mehr als die eigenen Produkte verstanden werden können. Dieser epistemische Defekt hat seinen Grund in der Art und Weise, wie solche Produktion vor sich geht. Es handelt sich bei Entfremdung und Verdinglichung also nicht um Denkfehler – um falsches Bewusstsein –, die sich durch Umdenken beheben ließen. Es sind vielmehr die sozialen Verhältnisse und Praktiken selbst, welche den Schein fremder Dinghaftigkeit hervorbringen.

Das Modell liefert die Entfremdung und Verdinglichung, welche die kapitalistischen Lohnarbeitsverhältnisse in Industriebetrieben prägen. Die Lohnarbeiterin entäußert ihre subjektiven Fähigkeiten in der Warenproduktion. Ihr Verhältnis zu ihren Produkten ist jedoch entfremdet, insofern sie diese nicht als ihre eigenen Produkte auffassen kann. Das liegt zum einen daran, dass die Tätigkeit wie ihre Produkte tatsächlich in den Besitz des Betriebs übergehen: Die Arbeiterin entäußert ihre abstrakte Arbeitstätigkeit gegen den Arbeitslohn und hat keinen Anspruch auf das, was aus dieser Tätigkeit hervorgeht. Ihre Unfähigkeit, ihre Arbeit als die eigene zu verstehen, liegt daher daran, dass diese Arbeit nicht mehr ihr eigen ist. Zum andern geht ihre Tätigkeit als ein bloßer Teilschritt in einen arbeitsteiligen Produktionsprozess ein, den sie selbst nicht mitgestalten kann, sondern der nach dem Gesichtspunkt der Rentabilität eingerichtet ist: Was mit ihrer Arbeit produziert wird, liegt jenseits ihres Wirkungskreises. Auch deshalb tritt ihr das Produkt ihrer Arbeit als etwas Fremdes gegenüber, das sie nicht als ihr eigenes Wirken verstehen kann. Ihre Tätigkeit kann nicht als eine Entäußerung begriffen werden, in der sich irgendwelche subjektiven

249 Vgl. György Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein* (Werke, 2), Bielefeld 2013, 257–331.

Besonderheiten wiederfänden. Diese Entfremdung betrifft also genau genommen nicht nur das Verhältnis des Subjekts zu den Produkten der Arbeit, sondern auch das Verhältnis des Subjekts zu seiner dessen eigener Tätigkeit: Sowohl die Erzeugnisse als auch die Arbeitstätigkeit können vom Subjekt dieser Tätigkeit nicht mehr als Formen der Selbstentäußerung wiederangeeignet werden. Sie erscheinen als Dinge und Vollzüge, die gänzlich durch die Erfordernisse des Betriebs bestimmt werden, dem sie gehören.

Vor diesem Hintergrund erscheint die künstlerische Arbeit jedoch geradezu als Residuum nicht-entfremdeter und nicht-verdinglichter Produktion. Im Unterschied zur Kulturindustrie bildet die künstlerische Produktion von Werken das genaue Gegenbild zur entfremdeten Arbeit im industriellen Betrieb: Hier produziert ein Subjekt ein Werk, das unmittelbar in seinen Besitz übergeht und dessen Verfasstheit durch die subjektive Arbeit mitbestimmt wird. In diesem Sinne kann gerade die Kunstwerkproduktion als Modell expressiver Arbeit verstanden werden. Natürlich kann auch diese Produktionsform entfremdende Züge annehmen: Die Künstlerinnen müssen sich oft selbst den Imperativen des kapitalistischen Wirtschaftens unterwerfen, um ein Auskommen zu finden und werden so zu Selbstunternehmerinnen, die all ihre Äußerungen mit Blick auf deren Absatzfähigkeit auf dem Markt der Kunst kontrollieren. Aber diese Selbstunterwerfung tritt nicht mit derselben Zwangsläufigkeit ein, wie die Entfremdung der Aktivitäten und Produkte im Lohnarbeitsverhältnis.

Verdinglichung und Entfremdung drohen hier also, wenn überhaupt, in einem modifizierten Sinn. Dieser Sinn lässt sich so umschreiben: Die Orientierung am Begriff des Kunstwerks leistet einem verdinglichten Verständnis der Kunst Vorschub. Nicht die Arbeitsverhältnisse der Kunstwerkproduktion selbst sind als entfremdend und verdinglichend zu erachten, sondern die Kunstauffassung, welche die Produktion anleitet. Dieser verdinglichten Auffassung zufolge ist die Kunst ein spezifischer Bereich von Objekten: Ihr Studium besteht in der Analyse und Interpretation dieser Objekte und ihre Produktion im Herstellen solcher Objekte. Diese Orientierung an den Kunstgegenständen erscheint als Verdinglichung, sobald man Kunst selbst als eine Tätigkeit, ein Handeln oder eine Praxis versteht. Worauf es in der Kunst ankommt, ist dann der Vollzug einer Tätigkeit und nicht, was dabei herauskommt; das Am-Werk-Sein und nicht das Werk. Die Orientierung an Kunstwerken verdinglicht die Kunst, weil sie die Resultate der künstlerischen Tätigkeit für wichtiger erachtet als diese Tätigkeit selbst, oder genauer gesagt: weil sie die künstlerische Tätigkeit auf das Herstellen von Dingen ausrichtet, statt sie in ihrem Eigenwert, als Selbstzweck zu schätzen. Ein Vergleich mag den Punkt verdeutlichen: Wie das Spaziergehen nicht auf das Ankommen ausgerichtet ist, so habe auch das Kunstmachen seinen Zweck nicht im

hergestellten Werk, sondern im Arbeitsprozess selbst.²⁵⁰ Auch hier hängt Verdinglichung und Entfremdung also mit einem falschen Anschein zusammen: Die Kunst erscheint als eine Eigenschaft von Sachen, statt als eine Qualität menschlicher Tätigkeiten und Relationen; in ihrer Fixierung auf das Hervorgebrachte vergesse diese Auffassung, dass das Wesentliche der Kunst im hervorbringenden Tun selbst liegt. Der Werkbegriff verstellt so den Blick auf die Kunst als Vollzug. Die Diskurse der Gegenwartskunst sind seit den 1960er Jahren von dieser Kritik geprägt: Kaum eine Künstlerin, die heute nicht den Entwicklungs- und Produktionsprozess gegen dessen Resultate, das Zusammenarbeiten und Austauschen zwischen den Beteiligten gegen die Produkte aufzuwerten versucht.

Positivismus

Von der Rezeptionsseite her erscheint derselbe Gedanke als Vorwurf des Positivismus. Das Augenmerk liegt nun nicht mehr auf der hervorbringenden Tätigkeit der Künstlerin, die in der Versteifung auf das Werk vergessen geht, sondern vielmehr auf den rezipierenden Umgang mit der Kunst. Der Werkbegriff steht nun im Verdacht, die Kunst zu verdinglichen, indem er ästhetische Erfahrungsqualitäten auf das Vorhandensein gewisser Merkmale am Kunstgegenstand reduziert.

Das Modell solcher Verdinglichung ist nicht die Entäußerung der Subjektivität im Arbeitsprozess, sondern deren Resultat: Die Ware. Im Warenwert erscheint nach Marx ein soziales Verhältnis als Dingeigenschaft.²⁵¹ Es ist das Warending selbst, das als wertvoll, teuer oder billig gilt, und aufgrund dieses Werts gegen gleichwertige Waren eingetauscht werden kann – obwohl dieser Wert letztlich davon abhängt, wie die gesamtgesellschaftliche Produktion und Distribution von Waren organisiert ist. Die Relationen zwischen den Menschen, welche die Waren produzieren, besitzen, verkaufen und konsumieren, erscheinen so im Tausch als Eigenschaften der Waren selbst. Dieser falsche Anschein schließt die subjektive Arbeitskraft, die als Ware auf dem Arbeitsmarkt entäußert wird, mit ein, aber auch die Entwicklungen der gesamten wirtschaftlichen Sphäre mit ihren Preis- und Konjunkturschwankungen, Inflationen und Deflationen, Blasen und Absatzkrisen, die als ein vom individuellen Handeln losgelöstes, objektives oder naturhaftes Geschehen erscheint. Dieser Schein des Dinghaften, den die zwischenmenschlichen Verhältnisse annehmen, ist kein bloßer Trug – denn die Anstrengung des Einzelnen

250 Ein Werk, das diese Form der Kritik paradoxerweise als Werk exponiert, ist Robert Morris, *Box with the Sound of Its Own Making* (1961).

251 Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (Marx Engels Werke, 23), Berlin 1962, 11–802, 85–98.

hat ja tatsächlich keinen Einfluss auf Devisenkurse und Blasenbildung, auf den Wert seiner Arbeitszeit oder den Preis seiner Waren. Scheinhaft ist die Dinghaftigkeit der Warenwelt jedoch darin, dass sie ihre grundsätzliche Abhängigkeit von gesellschaftlichen Institutionen und Machtlagen, die sich im Prinzip ändern ließen, verbirgt. Dieses Verbergen ist kein Täuschungsmanöver, das man gewissen Subjekten zum Vorwurf machen könnte: Das Ablenden der gesellschaftlichen Voraussetzungen ist konstitutiv für das Funktionieren der Warenwirtschaft als solcher, es ist der gesamten Praxis der kapitalistischen Gesellschaftsformationen eingeschrieben. Die Verdinglichung besteht hier in einer für eine soziale Praxis konstitutiven Scheinbildung, in der ihre gesellschaftlichen Voraussetzungen als Gegenstandseigenschaften figurieren.

Das verbindet die Verdinglichung mit dem Positivismus. Der Begriff des Positivismus bezeichnet allgemein die Reduktion des Denkens aufs Feststellen von Tatsachen, aufs Faktenwissen, auf die Bestandsaufnahme. Die Frage nach dem Wesen einer Sache – was eine Sache ist – beantwortet der Positivismus mit der Angabe festgestellter Daten. Das Positive, dem in solcher Einstellung alles Interesse gilt, sind einzelne Gegebenheiten, die es zu sammeln und registrieren gilt. Das Negative, das der Positivismus ausblendet, sind die Relationen zwischen den Daten, die Verhältnisse, die das Einzelne zu Anderem unterhält und die ein Gewebe von Abhängigkeiten und Interaktionen ausbilden. *Negativ* sind solche Verhältnisse, die der Positivismus ausblendet, in dem Sinn, dass sie im Blick aufs Einzelne nicht als vorhandene Eigenschaft festgestellt werden können: Sie lassen sich nicht als Merkmal an der einzelnen Sache registrieren. Solche Zusammenhänge zu thematisieren, in denen das Einzelne steht, ist der Vollzug der Reflexion, der Überlegung und Modellbildung. Sie geht über das Feststellen von Tatsachen hinaus und konstruiert einen Zusammenhang von Relationen: Verhältnisse der Begründung, der Bedingung, der Abhängigkeit, der Ähnlichkeit, Unterschiedenheit, Gegensätzlichkeit oder des Widerspruchs und viele mehr.

Diese Zusammenhänge, welche die Reflexion erschließt, führen zu einer anderen Antwort auf die Frage, was eine Sache ist. Das Wesen eines Einzelnen erweist sich in solcher Reflexion als dessen Stellung im Zusammenhang. Was eine Sache ist, lässt sich dann nicht mehr allein im Blick auf das, was an der Sache vorhanden ist, bestimmen, sondern verlangt den Miteinbezug dessen, was die Sache nicht ist, wovon sich die Sache unterscheidet, abgrenzt, woraus sie entstanden ist und in was sie übergeht. In solcher Reflexion werden nicht mehr nur das Vorhandensein oder Fehlen von gewissen Eigenschaften an Einzellnem geprüft, sondern es werden überdies die begrifflichen Mittel solcher Eigenschaftsbestimmung selbst thematisch: Die positiven Bestimmungen des Einzelnen werden in ihrer Abhängigkeit von Verhältnisbestimmungen durchdacht.

Die Kritik am Positivismus läuft somit auf den Gedanken hinaus, dass dieser beim Feststellen isolierter Dingeigenschaften stehen bleibt, statt sie aus ihrem Zusammenhang zu verstehen. Was dabei ebenfalls ausgeblendet bleibt, sind die begrifflichen Mittel dieses feststellenden Tuns: Sie werden unhinterfragt vorausgesetzt. Der Gegensatz von Positivismus und Reflexion ist somit nicht einer zwischen zwei gänzlich verschiedenen Ansätzen der Sachbestimmung – etwa zwischen einer wissenschaftlichen und einer vorwissenschaftlichen oder zwischen einer naturwissenschaftlichen und einer geisteswissenschaftlichen Methode. Denn offensichtlich setzt jede Reflexion das Feststellen isolierter Eigenschaften voraus: Es bildet den Ausgangspunkt auch der reflexiven Sachbestimmung. Der Unterschied liegt vielmehr in der Funktion dieses Anfangs: Für die Positivistin bilden die einzelnen Fakten den sicheren Grund im Konkreten. Von ihm aus lassen sich zwar Vergleiche anstellen, aber an der Sachbestimmung des Einzelnen wird sich dadurch nichts ändern. Die reflexive Sachbestimmung nimmt die aufgesammelten Tatsachen gerade umgekehrt als Anfangsabstraktionen, als unvollständige und einseitige Bestimmungen der Sache. Die Erkenntnis der einzelnen Sache wird erst dadurch konkret, dass sie in ihrer Abhängigkeit von anderem gedacht wird und auf diese Weise die Begriffe, in denen die Sache zunächst gedacht wurde, modifiziert.

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Kunstwerken, besonders in der Musik, sind Formen des Positivismus sehr verbreitet. Denn gerade positivistische Untersuchungen können sich den Anschein besonders seriöser Wissenschaftlichkeit geben, indem sie auf alle deutende Konstruktion von Zusammenhängen verzichten. Dies kann sehr unterschiedliche Formen annehmen. In historischen Untersuchungen zeigt es sich etwa in der Tendenz zum Auflisten. Musikhistorische Überblickswerke genügen sich in diesem Sinne oftmals damit, Werkbesprechungen aneinander zu reihen, ohne einen Entwicklungszug zu entwerfen oder andere Erklärungsversuche zu unternehmen. In der musikalischen Werkanalyse können solche Untersuchungen als positivistisch kritisiert werden, die welche sich darauf beschränken, die in einem Werk vorkommenden Tonhöhenklassen, Tonreihen oder Dauernwerte zu inventarisieren, ohne deren Zusammenwirken in der erklingenden Erscheinung des Werks zu interpretieren. Zurecht wurde dieser Positivismusvorwurf immer wieder gegen solche, besonders in der amerikanischen Musiktheorie anzutreffende Verkürzungen erhoben. Der Vorwurf verbindet sich für gewöhnlich mit dem Plädoyer, die Musikwissenschaft müsse über den Bereich musikalischer Sachverhalte hinaus die sozialen oder kulturhistorischen Bedingungen der Musik mitbedenken.²⁵² Aus dieser Überlegung

252 Mittlerweile klassisch ist Joseph Kerman, *Contemplating music: challenges to musicology*, Cambridge (Mass.) 2004. Zur Debatte, vgl. Agawu Music

heraus erscheint schließlich der Begriff des Kunstwerks selbst als Problem: Er suggeriere, dass eine musikalische Arbeit alleine aus sich heraus, in immanenter Analyse verständlich gemacht werden könne. So würde das Werk als Ganzes zur positiven Gegebenheit, zum Ding, deren Eigenschaften isoliert bestimmt würden, statt in den Zusammenhang kultureller Praktiken und sozialer Verhältnisse gestellt zu werden. Dasselbe gilt für das Verhältnis zum hörenden Subjekt. Positivistisch suggeriere der Werkbegriff, dass eine Verständigung über musikalische Sachverhalte – etwa aufgrund einer Partituranalyse – möglich sei, ohne die besonderen Konditionierungen, die historisch veränderlichen Dispositionen und sozialen Kontexte der Hörerinnen zu berücksichtigen. Musik wird so unter dem Leitbegriff des Werks zur abstrakten Klangstruktur, statt als wahrgenommenes Phänomen eines leiblich-historisch situierten Subjekts verstanden zu werden. Auf diese Weise geht die Kritik am Positivismus in eine Zurückweisung des Werkbegriffs über. Wie die Verdinglichung menschlicher Verhältnisse in der Warenwirtschaft, so blendet die am Werk orientierte Praxis der Kunstrezeption die gesellschaftlichen Voraussetzungen ab, welche die künstlerischen Phänomene erst ermöglichen: Wie die Warenwirtschaft behandelt eine solche werkzentrierte Kunstauffassung die zwischenmenschlichen Relationen als Dingeigenschaften.

Diese Werkkritik kommt wiederum in zwei sehr unterschiedlichen Varianten vor. Die traditionalistische Variante weist das Werk zugunsten des Primats einer eingeübten, etablierten Praxis des Musizierens zurück, eines lebensweltlichen Umgangs mit Klängen in verschiedensten gesellschaftlichen Zusammenhängen.²⁵³ In diesem umfassenden Zusammenhang musikalisch-sozialer Praktiken bilden die fixierten Klänge oder Notate – die vormaligen Werke – bloße Durchgangspunkte oder Anlässe eines unendlichen Aushandlungs- und Reflexionsprozesses. Auch hier führt die Verdinglichungskritik somit in die These eines Vorrangs des praktischen Umgangs – der nun freilich nicht mehr als die künstlerische Praxis des Herstellens, sondern als die allgemeine Praxis der Verwendung und Auffassung von Klangerscheinungen, als auditive Kultur gedacht wird.²⁵⁴

Kofi Agawu, *Analyzing Music under the New Musicological Regime*, in: *The Journal of Musicology* 15/3, 1997, 297–307.

- 253 Vgl. Christopher Small, *Musicking: the meanings of performing and listening*, Hanover 1998. Das – unbewusste – Vorbild ist Besseler 1978 (wie Anm. 175), hier 41–46. Die philosophische Grundlage solcher Rehabilitationen eines ursprünglich-gemeinschaftlichen Tuns ist Martin Heideggers Modernekritik.
- 254 Vgl. Michael Bull und Les Back (Hg.), *The auditory culture reader*, London ; New York 2015; Daniel Morat et al. (Hg.), *Handbuch Sound: Geschichte, Begriffe, Ansätze*, Stuttgart 2018; Anna Langenbruch (Hg.), *Klang*

Die avantgardistische Variante hingegen versteht die Kunst als eine Unterbrechung eingeübter Praktiken. Die Kritik am Werk geschieht hier nicht im Namen geteilter Traditionen. Vielmehr erscheint der Werkbegriff selbst als ein Bestandteil einer bürgerlichen Tradition, deren autoritäre Züge die avantgardistische Kunst angreift. Das Werk stehe im Zentrum eines autoritären Systems, das den (männlichen) Künstler zum Genie überhöht, der über jenen Sinn des Werk herrscht, den die untätigen Exegeten kultisch zu entschlüsseln suchen; die Interpretation und Aufführung gilt als treuer Dienst am Meisterwerk und die Einführung und Vermittlung der Kunst gestaltet sich als Anbetung vergangener Größen; der materielle wie der geistige Besitz solcher Werke in Form von Originalen, Exemplaren und Spezialistenkenntnissen wird als Teilhabe an einer höheren, meist nationalistisch eingefärbten Kultur zelebriert, die sich unschwer als Legitimationssurrogat der herrschenden Klassen durchschauen lässt.

Gegen diesen gesamten Komplex bürgerlicher Kultur, der die Kunst im Werk verdinglicht, um diese Dinge kultisch zu verehren, setzt die avantgardistische Werkkritik nicht den Begriff eingeübter Praktiken, sondern den Begriff der Performance oder der Performativität.²⁵⁵ Die Bedeutung, welche dieser Begriff in der Kunsttheorie angenommen hat, hat mit dem sprachphilosophischen²⁵⁶ und dem sozialtheoretischen²⁵⁷ Begriff der Performanz wenig zu tun – wie Erika Fischer-Lichte, eine der einflussreichsten Verteidigerinnen dieses Begriffs, offen eingesteht.²⁵⁸ Denn sowohl für die Sprechakttheorie wie für die Theorie der performativen Subjektivierung ist der Gedanke entscheidend, das sich Sprachhandeln und Subjektbildung in der Wiederholung und Anwendung kollektiv anerkannter Handlungsnormen in geteilten Kontexten vollzieht – selbst dann, wenn diese Reiteration von Normen zu einer Subversion oder Umbildung dieser Normen führen. Nur wenn die Beteiligten sich darüber einigermaßen einig sind, in was für einem Kontext sie sich befinden und welche Art von Handlung jemand zu vollziehen versucht, kann ein Sprechakt und eine

als Geschichtsmedium: Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung, Bielefeld 2018; Jonathan Sterne, *The audible past: cultural origins of sound reproduction*, Durham 2003.

255 Vgl. Fischer-Lichte 2004 (wie Anm. 78).

256 Vgl. J.L. Austin, *How to do things with words*, Oxford 1962.

257 Vgl. Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in: *Theatre Journal* 40/4, 1988, 519–531; Judith Butler, *Excitable speech: a politics of the performative*, New York 2021.

258 Vgl. Fischer-Lichte S. 31–41. Erhellend dazu Sybille Krämer, *Connecting Performance and Performativity: Does It Work?*, in: Laura Cull und Alice Lagaay (Hg.), *Encounters in Performance Philosophy*, New York 2014, 223–237.

performative Subjektkonstitution gelingen. Die künstlerischen Phänomene hingegen, die man sich als Kunstperformances zu bezeichnen angewöhnt hat, sind gerade dadurch ausgezeichnet, dass sie einmalige und kontextfremde Handlungen – eigentlich Scheinhandlungen – vorführen, von denen zunächst einmal nicht klar ist, um was für einen Handlungstyp es geht und in welchem imaginären Kontext diese Vollzüge *als eine bestimmte* Handlung verständlich würden. In diesem Sinne unterbricht die Performancekunst alles eingeübte Handeln und Handlungsdeuten, um das Publikum in eine Situation zu versetzen, in welcher es nicht weiß, wie es sich verhalten soll. Die Nicht-Wiederholbarkeit und die Unentscheidbarkeit des Geschehens bilden so den Kern der Performance- und Aktionskunst. Deshalb schlägt Fischer-Lichte auch vor, die Performancekunst nicht im Begriff der Performativität, sondern im Begriff des Aufführungsereignisses zu begründen.²⁵⁹ Sie beobachtet in der Kunst des 20. Jahrhunderts die Tendenz, dass der Werkcharakter hinter den Aufführungs- und Ereignischarakter der Kunst zurücktritt.²⁶⁰

Offensichtlich darf der Aufführungsbegriff hier nicht im gewöhnlichen Sinne verstanden werden. Denn für gewöhnlich setzt der Begriff der Aufführung ja etwas voraus, das aufgeführt wird, nämlich ein Werk. Soll das Ereignis des Aufführens jedoch an die Stelle des Werks treten können, so muss es sich bei der Performancekunst um Aufführungen ohne Aufgeführtes handeln. Der zentrale Punkt, den diese seltsame Konstruktion zum Ausdruck bringen will, ist das veränderte Verhältnis der Kunst zum Rezipienten, den Fischer-Lichte auch – im systemtheoretisch-kybernetischen Sprech des neuen Managements – als autopoietische *feedback*-Schleife bezeichnet. Gemeint ist, dass die Reaktion des Publikums auf das Geschehen der Performance integraler Bestandteil des Kunstereignisses sei. Im Gegensatz zum Werk, das von einer oder mehreren Künstlerinnen hergestellt wird, stellt sich das performative Kunstereignis (»autopoesis«) in der Wechselwirkung von Performerinnen und Teilnehmenden ein (»feedback«). Jede Aufführung einer Performance ist ein unwiederholbares Ereignis – denn selbst mit denselben Teilnehmenden würde ja die Interaktion jedes Mal anders verlaufen. Auf diese Weise entzieht sich die Kunst ihrer positivistischen Tendenz, das Kunstereignis im entäußerbaren Werk zu verdinglichen und bindet sich stattdessen unablösbar an das zwischenmenschliche Ereignis einer Unterbrechung vorgeprägter Handlungsschemata. Die Künstlerinnen schaffen somit keine Werke mehr, sondern organisieren Situationen und Rahmenbedingungen, in denen Kunst als zwischenmenschliches Kommunikationsgeschehen sich ereignen kann.

Dieser Durchgang durch die verschiedenen Varianten jener Werkkritiken, die am Gedanken der Verdinglichung ansetzen, führt einen

259 Fischer-Lichte 2004 (wie Anm. 78), 41.
260 Ebd. 56.

gemeinsamen Zug zu Tage. Was die Werkkonzeption verdinglicht, ist die Kunst als ein zwischenmenschliches Geschehen. Die Kunst, sofern sie als Werkproduktion und -rezeption begriffen wird, hat Teil an der Verdinglichung, die das gesamte Leben im Kapitalismus prägt. Hiergegen protestiert die Kritik: Sie will die Kunst als eine Sphäre nicht-verdinglichter Verhältnisse retten, als Begegnung von Mensch zu Mensch – wie es im *Jargon der Eigentlichkeit* heiße²⁶¹ –, in welchem sich die teilnehmenden Subjekte als Tätige und Lebendige wiedererkennen – sei es in der selbstzweckhaften Kreativität der Produktion, im unendlichen Aneignen und Verlebendigen geteilter Traditionsbestände oder in der ergebnisoffenen Begegnung in einmaligen Situationen, welche die Autorität des Normalhandelns unterbrechen.

Das Dilemma der Situationskunst

Ersichtlich setzt dieser Protest voraus, dass die subjektiven Fähigkeiten zur Interaktion und die Verdinglichungen der sozialen Normalität voneinander ablösbar sind. Nur unter dieser Bedingung würde eine Zurücknahme dinghafter Gestalten der Kunst zur Befreiung einer intakten Intersubjektivität führen. Die Formen der Situationskunst, die unter dem Schlagwort einer relationalen Ästhetik oder Partizipationskunst diskutiert wurden,²⁶² setzen etwa ganz offensichtlich auf eine solche Vorannahme. Im Bereich der zeitgenössischen Musik wäre die seit den 1970er Jahren etablierte Praxis des *soundwalks* mitsamt ihren Abwandlungen etwa bei Christina Kubisch zu nennen.²⁶³ Solche Kunstpraktiken gehen zwar davon aus, dass die sogenannte Lebenswelt der Gegenwart von Verdinglichungen und anderen sozialen Pathologien geprägt ist.²⁶⁴ Sie äußern sich etwa in der verbreiteten Unfähigkeit zur spontanen Inter-

261 Vgl. Theodor W. Adorno, *Jargon der Eigentlichkeit* (Gesammelte Schriften, 6), Frankfurt am Main 2020, 424.

262 Vgl. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998; Lehmann 2012 (wie Anm. 112), 115–125.

263 In jüngerer Zeit hat Hannes Seidl das Herbeiführen von sozialen Situationen zum »kompositorischen« Programm erhoben. Seine Einsätze und Werke sind aber meist reflektierter als die hier kritisierte Position, vgl. Hannes Seidl, Music as a Social Situation, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Substance and content in music today* (New music and aesthetics in the 21st century, 9), Hofheim 2014, 151–162.

264 Zum Begriff der sozialen Pathologie vgl. Axel Honneth, Pathologien des Sozialen. Tradition und Aktualität der Sozialphilosophie, in: *Das Andere der Gerechtigkeit: Aufsätze zur praktischen Philosophie*, Frankfurt am Main 2017, 11–69. Kritisch dazu: Fabian Freyenhagen, Honneth on Social Pathologies: A Critique, in: *Critical Horizons* 16/2, 2015, 131–152.

aktion, zu vorurteilsfreien Begegnungen, zu ungespieltem Interesse am Schicksal anderer und zu echter emotionaler Bindung; sie äußern sich aber auch im instrumentellen Umgang mit der nicht-menschlichen Lebensumwelt, in der Unaufmerksamkeit für alle jene Facetten und Eigentümlichkeiten der Dinge und Atmosphären, die uns ständig unauffällig umgeben und prägen. Gegen diese geistige und sinnliche Verarmung des Alltagslebens geht die Situationskunst an. Dies geschieht aber nicht, indem sie Werke von sinnlicher und geistiger Dichte erarbeitet, sondern indem sie raum-zeitlich begrenzte Rahmenbedingungen einrichtet, in denen die verdinglichten Subjekte von sich aus die sonst unterdrückten Erfahrungsfähigkeiten wieder erlangen können. Das geschieht etwa, indem sie, wie bei Tino Sehgal, mit Unbekannten ins Gespräch kommen, die eigene Umgebung neu entdecken, Selbstverständlichkeiten hinterfragen und die unbewussten Mechanismen und Eingrenzungen der Wahrnehmung ins Bewusstsein heben. Auch Peter Ablingers *Hörstücke* können exemplarisch für solche Strategien stehen: In ihnen wird nicht etwas Hörbares gestaltet, sondern es werden ungewöhnliche Hörsituationen angeboten. So werden etwa die fürs Konzertsetting typischen Stuhlreihen mitten ins Stadtgeschehen, auf einer schrägen Rampe oder im Grünen aufgestellt. Die Kunst besteht dann nicht mehr in einem Werk, sondern in der Rahmung einer Situation, in der sich die Teilnehmenden der Kunstaktion selbst aus ihrer verdinglichenden Verhaltensnormierung befreien können.

Die Attraktivität solcher künstlerischen Formen lässt sich aus dem politischen Subtext erklären, der bis heute in ihnen fortwirkt. Denn im Wesentlichen handelt es sich dabei um Rückgriffe auf Strategien, die der Situationismus im Anschluss an das Scheitern des Surrealismus entwickelte. Als gescheitert galten die surrealistischen Werke in ihrem Anspruch, eine revolutionäre Kunstform zu verwirklichen.²⁶⁵ Guy Debord zog daraus die Schlüsse: Nach dem Scheitern der sozialistischen Revolutionen und der Integration der surrealistischen Werke in den bürgerlichen Kunstkanon, müsse die Kunst andere Mittel finden, um die von Konsumversprechen eingeschlaferten Massen zu revolutionärem Bewusstsein zu erwecken.²⁶⁶ Die Erfindung von Situationen, die ziellosen Streifzüge durch die Stadtlandschaften und die Kartographierung der affektiven Besetzung von Orten und Gegenden wurden als Mittel zu solch revolutionärer Erweckung erdacht. Aber auch diese Mittel erwiesen sich bald als politisch wirkungslos: Als politisch-künstlerisches Programm ist auch der Situationismus gescheitert.

265 Vgl. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris 1983.

266 Vgl. die ersten Ausgaben der *Internationale Situationniste*, <https://www.ubu.com/historical/si/index.html> [14.2.2022]. Besonders: Amère victoire du surréalisme, *Internationale Situationniste Numéro 1*, 3–4.

Im Kunstbetrieb hingegen etablierte sich die Situationskunst als eine Schwundform des revolutionären Situationismus: Man kann sie als einen zivilgesellschaftlichen Situationismus bezeichnen. Die Erfahrungen, welche der begrenzte Rahmen der Kunstsituation ermöglicht, sind nun vom politischen Ziel eines Umsturzes der bürgerlichen Gesellschaft gänzlich abgelöst. Sie werden jetzt vielmehr als stabilisierende Gegenkräfte verstanden, als lebensweltliche Korrektive, die den Desintegrationstendenzen und Verselbständigungen des wirtschaftlichen und politischen Systems entgegenwirken. Die Stärkung zivilgesellschaftlichen Engagements, das Zusammenwirken von Privatpersonen in Verbänden, Kollektiva und Vereinigungen, die keiner staatlichen oder ökonomischen Vermittlung bedürfen, die affektive Erhaltung gesellschaftlicher Bindekräfte, die Kultivierung der Debatte in der bürgerlichen Öffentlichkeit – dies sind die Motive, die heute im Zusammenhang der Situationskunst angeführt werden. Die Aktivierung der Zuschauerin in der Kunstsituation, der Einbezug der Rezipientinnen in den Kunstprozess wird als eine Einübung in solche Bürgertugenden verstanden: Sie geschehen im Horizont einer Arbeit an der demokratischen Kultur.²⁶⁷ Die Kunst will einer Verdinglichung entgegen wirken, die nun als defizientes Anerkennungsverhältnis – als Anerkennungsvergessenheit²⁶⁸ – verstanden wird, indem sie Szenen der Sichtbarkeit und Verlautbarung schafft und an die sozialintegrative Funktion der Bindungen von Mensch zu Mensch erinnert. Auf diese Weise verbindet sich die künstlerische Werkkritik mit dem Projekt der habermasianischen Linken, und die Situationskunst stellt sich in den Dienst jener Gesellschaftsformation, auf deren Aufhebung der Situationismus abzielte.

Seit einiger Zeit wurden im Kunstdiskurs jedoch Stimmen laut, welche die Naivität eines solchen Programms anprangern.²⁶⁹ Sie stellen die Frage, ob die Verdinglichungen, die das Leben in der gegenwärtigen Gesellschaft prägen, dadurch aufgebrochen und verflüssigt werden können, dass die Teilnehmenden eines Kunstgeschehens sich selbst überlassen werden. Die werkkritische Pointe solcher Situationskunst besteht ja gerade darin, das Aufbrechen verdinglichter Erfahrungsformen der Eigeninitiative der Teilnehmenden zu überantworten. Würde die Künstlerin den Teilnehmenden vorgeben, welche Erfahrungen sie in der Kunstsituation machen sollen, so würde sie ins alte Muster der Werkproduktion zurückfallen: Die Situation wäre in Wahrheit ein Werk, das die Rezipien-

267 Vgl. Lambert Zuidervaart, *Art in public: politics, economics, and a democratic culture*, New York 2011.

268 Vgl. Axel Honneth et al., *Verdinglichung: eine anerkennungstheoretische Studie*, Berlin 2015.

269 Vgl. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris 2008; Claire Bishop, *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, London ; New York 2012.

tinnen nachvollziehen. Um das zu verhindern, muss die Situation offengehalten werden, sie darf nicht vorgeben, was die Teilnehmenden aus ihr machen. Dann ist aber nicht klar, wie der Kunstrahmen verhindern kann, dass die Teilnehmenden jene verdinglichten Verhaltensformen der Normalität im Kunstrahmen reproduzieren. Denn das Vertrackte der Verdinglichung liegt ja genau darin, dass sie eine verinnerlichte und eingeübte Denk- und Verhaltensweise darstellt. Sie tritt nicht in Gestalt äußerer Verbote auf, die im geschützten Rahmen der Kunst schlichtweg aufgehoben werden könnten. Was der Begriff der Verdinglichung zu benennen versucht, ist vielmehr Teil der Tiefenstruktur kapitalistischer Subjektivität. Wenn also die Verdinglichungsdiagnose tatsächlich zutrifft, dann wird verdinglichtes Verhalten gerade auch dort anzutreffen sein, wo die Subjekte ihren eigenen Motiven, Überzeugungen, Antrieben und Wünschen zu folgen glauben. Je mehr die Kunst es den Betrachterinnen überlässt, was sie aus der Kunstsituation machen, desto eher werden diese auf jene Stereotypen und Klischees, jene Angstvorstellungen und Vorurteile, jene Abwehrmechanismen und Deutungsmuster, jene Automatismen und Selbsttäuschungen zurückgreifen müssen, die ihr Alltagsleben verarmen lassen. Die Situationskunst gerät so in ein Dilemma: Entweder sie weist den Teilnehmenden einen Platz zu, definiert ihre Rolle im Voraus, um sie aus den habitualisierten Verhaltensformen herauszureißen. Dann unterwirft sie jedoch ihre Rezipientinnen jener Fremdbestimmung durch das Werk, welche die Situationskunst zu überwinden vorgibt. Setzt sie umgekehrt ganz auf die Selbstbestimmung der Teilnehmenden, so muss die Kunstproduktion davon ausgehen, dass ihre Rezipientinnen zu solcher Selbstbestimmung fähig sind, ohne in verdinglichte Verhaltensformen zurückzufallen. Wäre das aber der Fall, so wäre das Problem der Verdinglichung, gegen das die Kunst anzukämpfen vorgibt, nichtig und somit die künstlerische Rahmensetzung obsolet. Die Kunstsituation wäre nichts anderes als die Verlängerung jener bürgerlichen Öffentlichkeit, in der die einander fremden Privatpersonen nach Belieben als Menschen zueinander in Beziehung treten können. Trifft die Verdinglichungsdiagnose jedoch zu, so können die Subjekte nicht dadurch aus ihren verarmten Erfahrungsstrukturen befreit werden, dass sie zur Selbstbestimmung angehalten werden. Denn die Verdinglichung bezeichnet ja gerade den Grund ihrer Unfähigkeit zur Selbstbestimmung und intersubjektiven Beziehung.

Man kann dieses Dilemma der Situationskunst auch in den Begriffen des Subjekt-Objekt-Verhältnisses ausdrücken. Die Verdinglichungsthese besagt, dass die Subjekte unter gegenwärtigen Bedingungen dazu verdammt sind, ihre Erfahrungsgehalte zu verobjektivieren. Ein Subjekt zu sein, heißt unter diesen Umständen also nichts anderes, als die Dinge, die anderen Subjekte und zuletzt sich selbst zum Objekt zu machen. Die Situation der Situationskunst erscheint dann folgendermaßen: Behandelt die Kunst ihre Teilnehmenden als Subjekte, so verobjektivieren

diese sich selbst. Versucht die Kunst ihre Teilnehmenden an dieser Verobjektivierung zu hindern, so behandelt sie selbst ihre Teilnehmenden wie Objekte. Wie auch immer sie die Rahmensetzung gestaltet, wird die Situationskunst von der Verdinglichung heimgesucht, die sie bekämpft – wie auch immer sie sich wendet, werden in ihr die Subjekte nicht als solche, sondern als Objekte behandelt. So erweist sich die übliche Formel der Verdinglichungskritik als Kritik, welche das Phänomen der Verdinglichung verharmlost. Indem sie eine intakte Intersubjektivität voraussetzt,²⁷⁰ verkennt sie, dass die Verdinglichung eine Deformation der Subjekte bezeichnet, die nicht dadurch aufgehoben wird, dass jene sich in der Kunst nicht mehr mit Dingen auseinandersetzen, sondern unmittelbar miteinander kommunizieren. Wenn die Diagnose der Verdinglichung zutrifft, so betrifft sie gerade auch das zwischenmenschliche Verhalten in offenen Situationen.

Gegendinge

Diese Überlegungen zeigen ein Potenzial des Werkbegriffs auf, welches die Verdinglichungskritik übersieht. Das Kunstwerk kann als der Versuch gedeutet werden, mit den Mitteln der Verdinglichung gegen Verdinglichung anzugehen. Ein solcher Werkbegriff geht davon aus, dass Subjekte verdinglichte Verhaltensformen gerade dann reproduzieren, wenn man sie sich selbst überlässt. In der Erfahrung eines Kunstwerks hingegen gibt das Subjekt seine Macht an ein Ding ab. Diese Fremdbestimmung der Rezipientinnen zielt darauf, deren Unfähigkeit zur Selbstbestimmung zu durchbrechen. Die Einwände gegen den Werkbegriff sind daher durchaus berechtigt: Das Werk ist tatsächlich die dinghafte Erscheinung von Subjektivität, und ihr Nachvollzug bedeutet, dass Subjekte sich von etwas Dinghaftem bestimmen lassen. Die Kritik an solcher Fremdbestimmung ist aber zugleich verkürzt. Denn das Kunstwerk ist, wenigstens dem Anspruch nach, mehr als eine bloße, eindeutige Gegebenheit: Werke artikulieren ästhetische Ideen, ihr Zusammenhang ist ein stillgestellter Transformationsprozess. Das ist der Witz der Rede von der materialen Form: Die fixierte Form eines gelungenen Werks steht unter Spannung, weil in ihr jene materialen Potenziale, die sie verarbeitet, zugleich über das, was die Form realisiert, hinausdrängen. Wer sich von

²⁷⁰ Insofern entspricht diese Form der Werkkritik eher Heideggers Verdinglichungskritik als der marxistischen: Sie setzt analog zu Heideggers Sein das Bestehen einer Grundsicht des praktischen Umgangs und Verstehens voraus, die erst in der Kunstsituation wieder zu ihrem Recht kommt. Zum Vergleich zwischen Adorno und Heidegger: Tilo Wesche, *Dialektik oder Ontologie: Adornos und Heideggers ›Grundsatzkontroverse‹*, in: Christian Lotz et al. (Hg.), *Ding und Verdinglichung*, Paderborn 2012, 209–228.

einem solcherart gespannten Zusammenhang bestimmen lässt, wendet keine habitualisierten Verhaltensschemata an und führt keine eingeübten Bestandsaufnahmen durch. Wer sich auf ein Werk einlässt, wird vielmehr gerade dadurch aus den verdinglichten Reaktionsformen herausgerissen, dass er der Artikulation des Werks folgt.

Das ist, wie gesagt, der Anspruch des Werkbegriffs. Es ist anzunehmen, dass der tatsächliche Umgang mit Kunstwerken in den meisten Fällen jenen verdinglichten Reaktionsformen entspricht, welche die Kritik bemängelt. Geht man jedoch vom Anspruch der Werke aus, so verändert sich die Kritik grundlegend. Die autoritären Rituale, die um die Werke herum veranstaltet werden, erscheinen dann nicht mehr deshalb problematisch, weil sie die Kunst zum Werk verdinglichen, sondern weil sie die Spannung, welche in dieser Verdinglichung steckt, überspielen. Der Kult ums Werk ist dann gerade deshalb verkehrt, weil er den Werken nicht gerecht wird; weil er die Selbstkritik verbirgt, die in der künstlerischen Verdinglichung steckt.

Diese Perspektivänderung rückt auch den Vorwurf des Positivismus in ein anderes Licht, der die musikanalytische Beschäftigung mit den Werken traf. Auch die Buchführungsanalysen und Inventarisierungen sind nicht deshalb zu kritisieren, weil sie sich zu sehr aufs einzelne Werk versteifen, sondern gerade umgekehrt, weil sie sich zu wenig auf das Werk als Artikulation eines Gedankens einlassen. Gelungene Analysen interpretieren den singulären Zusammenhang eines Erscheinungskomplexes, indem sie dessen Material und die Prinzipien seiner Bearbeitung aufsuchen. Solche Prinzipien können weder einfach abgelesen oder registriert werden, noch lassen sie sich auf eine Formel bringen, von der aus sich etwa die Tonhöhen- und Dauernwerte einer musikalischen Komposition nachrechnen ließen. Was die Spannung eines Werks erzeugt, welche Gegensätze und Kontinuitäten es zusammenhalten, wie sich die einzelnen Teile, Abschnitte, Motive und Elemente zueinander verhalten, welche materialen Tendenzen in ihm zum Tragen kommen und welche außermusikalischen Kontexte in diesen Materialien eingelagert sind – um dies auf den Begriff zu bringen, bedarf es der Reflexion auf das Gegebene: Das In-Beziehung-Setzen mit Nicht-Gegebenem, die imaginative Erweiterung des Vorliegenden und die Vergegenwärtigung von Abwesendem. Wenn Werke durch die innere Spannung von Form und Material gekennzeichnet sind, dann muss die Analyse paradoxerweise immer auch über das einzelne Werk hinausgreifen, um es aus sich selbst heraus verständlich zu machen. Deshalb kann die musikalische Werkanalyse, wenn sie dem Werk gerecht wird, eigentlich gar nicht positivistisch verfahren: Die Verknüpfung von Werkanalyse und Positivismus, welche die Kritik am Werkbegriff voraussetzt, führt hier in die Irre. Auch hier kann die gerechtfertigte Kritik an Verdinglichungstendenzen und positivistischen Simplifizierungen gerade im Namen des Werkbegriffs geführt

werden, statt sich gegen ihn zu wenden. Der Grund dafür liegt darin, dass das Werk selbst eine dinghafte Form von Verdinglichungskritik ist: Es ist vielleicht gerade das Spezifikum von Kunstwerken eine Form vergegenständlichter Arbeit zu sein, welche gegen diese Vergegenständlichung aufbegehrt. In diesem Sinne sind die Dinge, welche Kunstwerke sind, zugleich Gegendinge.

Die Kritik an der Verdinglichungskritik hat die Schwächen jener Positionen des Kunstdiskurses aufgezeigt, die sich von der Auflösung der Werke in Situationen, Begegnungen und Praktiken versprechen, einer nicht-verdinglichten Subjektivität Freiraum zu lassen. Sie verkennen, dass die Verdinglichung einer gesellschaftlichen Verfassung entspringt, die bis in die Spontaneität der Subjekte fortwirkt. Sie verkennen aber auch den selbstkritischen Zug, der dem Werkbegriff eingeschrieben ist – oder ihm zumindest eingeschrieben werden kann. Was zu Beginn dieser Arbeit als Spannungsverhältnis von Material und Form bezeichnet wurde, zielt auf eine innere Differenz im Werk, an der das Problematische des künstlerischen Dingcharakters aufbricht. Werke, die diese innere Spannung von verdinglichender Form und verdinglichtem Material vermischen lassen, welche den Widerstreit von Stillstellung und Prozess, von Gegenständlichkeit und Tätigkeit nicht zulassen und sich selbstzufrieden in ihrer Dingform ausruhen, werden dem ästhetischen Urteil nicht genügen. Umgekehrt lässt sich mittlerweile beobachten, wie sich jene Kunstformen, die sich auf das Setzen von situativen Rahmen der Selbstbegegnung des Publikums beschränken, oftmals völlig widerstandslos den Bedürfnissen einer Affirmation bürgerlicher Kultur fügen. Sie beliefern jene Erwartungen des Kulturbetriebs, der in der Konkurrenz um Aufmerksamkeit ganz auf einmalige Events und das Erlebnis des Dabeiseins setzt. Das alte Argument,²⁷¹ dass die Kunst sich durch die Zurückweisung der Werkform ihrer Kommodifizierung entziehe, kann heute nicht mehr überzeugen: Gerade in ihrer Ereignishaftigkeit behauptet sich die Kunst als Ware auf dem Markt der Kultur.

3. David Davies: Das Werk als Tat

All dieser Verkürzungen zum Trotz besitzt die Verdinglichungskritik einen wahren Kern, dem ein zeitgenössischer Begriff des Kunstwerks gerecht werden muss. Die kunsttheoretischen, wie die künstlerischen Arbeiten, welche diese Kritik artikulieren, können nicht ignoriert werden, sondern müssen, soweit sie berechtigt sind, in eine zeitgenössische Konzeption des Kunstwerks aufgenommen werden. Im Folgenden soll

²⁷¹ Vgl. Lucy R. Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley 1997, XIV.

deshalb der überfliegende Modus der bisherigen Betrachtungen unterbrochen werden, um eine Theorie im Detail zu diskutieren, die den Versuch unternimmt, den verdinglichungskritischen Impuls der jüngeren Kunstentwicklung in eine Neukonzeption des Kunstwerks aufzunehmen. Es handelt sich um die Theorie David Davies', in der das Kunstwerk *als Performance* verstanden wird.²⁷² In ihr spielt das ästhetische Urteil keine Rolle und sie behandelt die Frage des musikalischen Kunstwerks nur am Rande. Die detaillierte Auseinandersetzung mit diesem theoretischen Vorschlag, die im Folgenden versucht wird, zielt darauf, die Tragfähigkeit dieser allgemeinen Kunsttheorien für das Verständnis der Gegenwartsmusik zu überprüfen. Es wird also darum gehen, sie zur bisher exponierten, ästhetischen Konzeption des Kunstwerks zu verorten und die überzeugenden Aspekte in sie einfließen zu lassen.

Der Produktionsakt

David Davies reagiert in seiner Performanztheorie der Kunst auf die Kritik, die oben als Produktionsseite der Verdinglichungskritik betitelt wurde. Er nimmt den Einwand auf, dass Kunst nicht als eine Art von Gegenstand, sondern als eine Art von Handlung verstanden werden muss und schlägt vor, das Kunstwerk selbst als eine singuläre Handlung zu deuten. Davies artikuliert in diesem Sinne eine theoretische Ontologie des Kunstwerks. Sie will den Entwicklungen der Performance- und Konzeptkunst gerecht werden, ohne den Werkbegriff aufzugeben. Diese künstlerischen Entwicklungen würden, so Davies, vielmehr eine theoretische Fehlkonstruktion im Werkbegriffs erkennbar machen, die das Kunstdenken von jeher auf Abwege gebracht hat. Die neuere Kunst bringt die Theorie dazu, sich vom Irrtum zu befreien, dass es sich bei Kunstwerken generell um dinghafte Produkte handelt, indem sie Kunstwerke darbieten, die nichts als Handlungen, nichts als Prozesse des Produzierens sind. Aus den Aufführungskünsten ist dieser Gedanke durchaus vertraut: Ein theatrales Werk, ein choreographisches Werk oder ein musikalisches Werk existiert ja trivialerweise nicht als irgendein raum-zeitlich solides Ding, sondern nur in den performativen Vollzügen der Aufführung. Für gewöhnlich werden aber in den Bühnenkünsten nicht diese raum-zeitlichen Aufführungen selbst als die Werke verstanden, sondern die Werke sind eben dasjenige, was aufgeführt wird. Das Werk wird dann etwa als Handlungstyp gedeutet, der in den jeweiligen Aufführungen instanziiert wird – Thomas Ostermeiers *Hamlet-Inszenierung*, Pina Bauschs *Sacre-Choreographie* oder Stockhausens *Kreuzspiel* wären solche Werktypen, die an unterschiedlichen Orten und zu verschiedenen Zeiten wiederaufgeführt

272 David Davies, *Art as performance*, Malden, MA 2004.

werden können. Die Probleme, in welche eine solchen Typentheorie der Werke führt, sind hinlänglich bekannt.²⁷³ Der entscheidende Einwand erinnert schlicht daran, dass ein solcher Typ keine raum-zeitliche Entität darstellt. Wäre das Werk also ein solcher Typ, so wären alle Aussagen über die raum-zeitliche Verfasstheit von Werken sinnlos.

Davies geht deshalb einen anderen Weg: Er bestimmt das Werk nicht als Handlungstypen, sondern als einmalige Handlungsinstanz, als *action-token* oder *performance*.²⁷⁴ Diese Werkhandlung ist aber nicht die Werkaufführung, sondern der künstlerische Akt der Spezifikation eines Erscheinungskomplexes, den Davies einen *focus of appreciation* nennt. Dieser Fokus der Wertschätzung, das Werkprodukt, ist ein Komplex aus drei Momenten: Eine *künstlerische Aussage* wird in einem *Vehikel* artikuliert, das durch einen spezifischen Zugriff auf ein *Medium*, einer Sammlung geteilter Verständnisse zustande kommt. Auch dieser Wertschätzungsfokus ist also kein Ding, sondern die Artikulation einer Aussage in einem Trägermedium.

According to the performance theory, an artwork, in any of the arts, is a performance that specifies a focus of appreciation. The latter can be understood to comprise an articulated content in a broad sense, a vehicle by means of which the content is articulated, and a set of shared understandings – an »artistic medium« – which mediates between the vehicle and the content, permitting the artist to articulate a particular content through carrying out certain manipulations (in a broad sense) of the vehicular medium.²⁷⁵

Der Wertschätzungsfokus mit seinen drei Komponenten ist zwar das Resultat der Herstellungshandlung. Aber das Werk ist nicht dieser Fokus, sondern der Vollzug seiner Hervorbringung oder Spezifikation. Plausibel wird diese Auffassung mit Blick auf gewisse Ausdrucksweisen der Kunstkritik: Wenn etwa davon die Rede ist, dass ein Werk gewisse künstlerische Probleme löst oder Darstellungsformen erneuert, dass es Konventionen bricht oder zu gesellschaftlichen Problemlagen Stellung bezieht, wenn es andere Werke zitiert oder sich von Vorbildern beeinflussen lässt. Zu solchen Aussagen kommt man nicht dadurch, dass man beschreibt, was für Eigenschaften am sinnlich erfahrbaren Werkprodukt vorliegen. In all diesen Fällen sind die Aussagen über das Werk Aussagen darüber, was durch das Herstellen des erfahrbaren Gegenstands *getan wurde*. Dieses Tun ist ein situiertes, einmaliges Ereignis, das sich in einen kunstgeschichtlichen Kontext einschreibt – auch wenn die Herstellung sich über eine lange

273 Ebd. 127ff. Dagegen vgl. Julian Dodd, *Works of music: an essay in ontology*, Oxford ; New York 2007.

274 David grenzt sich explizit ab gegen die Handlungstypentheorie von Gregory Currie, *An Ontology of Art*, New York 1989.

275 Davies 2004, 147.

Zeit erstrecken kann und mehrere Personen an ihr beteiligt sind. Davies' Verlagerung des Werkbegriffs zielt mitunter darauf, gegen die positivistische (»empiristische«) Auffassung des ästhetischen Urteils die konstitutive Funktion des kunsthistorischen Kontexts für das, was ein Werk ist, in Anschlag zu bringen. Der Kontext ist für ein Werk konstitutiv, so Davies' Überlegung, weil das Werk sich nicht als Struktur oder Ding konstituiert, das in unterschiedliche Kontexte geraten kann, sondern eine intentionale Handlung ist, die intern auf ihren Kontext bezogen ist.

Der Reiz einer solchen, durchaus kontraintuitiven Auffassung des Kunstwerks liegt darüber hinaus darin, auf alle Künste gleichermaßen anwendbar zu sein: Eine einmalige Performance, ein improvisatorisches Geschehen, ein Werk der Konzeptkunst oder ein Ready-made, das Auftragen von Farbe auf die Leinwand, die Produktion eines Filmes oder eine musikalische Komposition – all diese Kunstformen können als Werke verstanden werden, insofern das Werk den Akt der künstlerischen Produktion bezeichnet: Überall wird im Rückgriff auf die Ausdrucks- und Gestaltungsnormen eines künstlerischen Mediums ein Ausdrucksträger zum Vehikel einer Aussage spezifiziert, der wiederum den Bezugspunkt der ästhetischen Wertschätzung bietet. Die Unterschiede zwischen allographischen und autographischen Kunstformen, zwischen Unikatproduktion und Interpretationskünsten, zwischen einmaligen Interventionen und reproduzierbaren Strukturen; all diese Differenzen, welche die einheitliche Rede vom Kunstwerk problematisch erscheinen lässt, verlagert Davies in die Ebene des Trägermediums, das ganz unterschiedliche Formen annehmen kann. Es kann sich um dinghafte Entitäten wie Pigmente und Leinwand, um sinnlich erfahrbare Geschehnisse wie Klangerscheinungen handeln, aber eben auch um abstrakte Träger wie einer symbolisierten Klangstruktur, die in unterschiedlicher Weise konkretisiert werden kann. So besteht etwa der Wertschätzungsfokus eines Werks der Konzeptkunst gerade in einem Handlungstypen – einer Handlungsanweisung –, der in ganz unterschiedlichen Aktionen realisiert werden kann. Das Werk im eigentlichen Sinn identifiziert Davies aber auch hier mit der einmaligen Handlung (*action-token*) der Hervorbringung eines solchen Handlungstypen; das Werk ist eine singuläre Handlung, die nun als Wertschätzungsfokus eine Aussage im Vehikel eines Handlungstypen spezifiziert, das im Rückgriff auf das Medium der Konzeptkunst verständlich wird.

Hat man sich an dieses eigentümliche Vokabular einmal gewöhnt, tritt der Vorteil dieser Konzeption zu Tage: In einer solchen Auffassung werden all jene Kunstformen, welche dem Kunstdiskurs als Auflösungen des Werkbegriffs erschienen, als unterschiedliche Ausgestaltungen eines grundlegenden Modells des Kunstwerks verständlich. Es handelt sich nun bei Improvisationen, Performances, Konzepten und Situationen nicht mehr um Grenzfälle der Kunst, sondern um gleichwertige Abwandlungen einer Grundform. Damit behebt Davies eine Schiefelage, in

welche die Kunstdiskurse immer wieder geraten, wenn sie den Werkbegriff an einer bestimmten Kunstform entwickeln, um dann die zeitgenössische Auflösung der Werke zu konstatieren. Wenn Erika Fischer-Lichte etwa den Begriff der Aufführung gegen den Werkbegriff führt, so geht sie offensichtlich von Kunstformen wie der Malerei oder Skulptur aus, in der Werke als relativ konstante Einzeldinge verstanden wurden. Der musikalische Werkbegriff hingegen stand schon immer im Spannungsverhältnis zwischen bleibender Struktur und ihrer jeweiligen performativen Reproduktion. Der Begriff der Aufführung steht hier in keinem Gegensatz zum Werkbegriff, und deshalb erweist sich die Rede von einer Auflösung der Werke in Aufführungen als schief.

Davies entgeht solchen Schiefen dadurch, dass er den Werkbegriff ganz generell vom Produkt der künstlerischen Arbeit auf den Herstellungsakt selbst verschiebt. Mit Bezug auf das komponierte musikalische Kunstwerk bedeutet das ironischerweise eine Abwendung von der performativen Aufführung der Musikerin hin zur performativen Arbeit der Komponistin: Nicht das Aufführungsgeschehen der Interpretinnen, sondern das einmalige Hervorbringen der zu reproduzierenden Struktur wird von Davies als performative Werkhandlung verstanden. Das Werk ist weder die einzelne Aufführung noch eine Klasse von Aufführungen, die einem Aufführungstypen entsprechen, noch ist es der aufgeführte Typ selbst. Das Werk ist vielmehr die einmalige Handlung der Spezifikation eines solchen aufzuführenden Klangtypen, es ist der Akt des Komponierens. Der Wertschätzungsfokus, der dabei entsteht, ist insofern selbst ein Teil des Werks, als dass die Werkhandlung in diesem Produkt ihren Abschluss findet. Als Produktionsprozess verstanden enthält das Werk das Werkprodukt als sein Ziel oder seine Grenze in sich; der Werkvollzug fällt aber nicht mit seinem Produkt zusammen.

Das Tun im Werk

Gegen Davies' Umdeutung des Werkbegriffs lässt sich jedoch ein Einwand formulieren, der dem Argument gegen das Werk als raum-zeitloser Struktur analog ist. Davies ist strenggenommen gezwungen, Aussagen über ein Kunstwerk als Aussagen über die einmalige, in der Vergangenheit liegende künstlerische Handlung der Herstellung zu verstehen. Denn das performative Werk bezeichnet ja gerade nicht den Fokus der Wertschätzung, sondern die Handlung, welche diesen Fokus hervorbringt. Das widerspricht nun aber ebenfalls dem kunstkritischen Diskurs, den sich Davies explizit als Richtschnur setzt.²⁷⁶ Denn zum einen bezieht sich

²⁷⁶ Vgl. den »pragmatic constraint«, Davies 2004, 18. Die Kritik formuliert Dodds 2007, 182–199.

dieser Diskurs, wenn er sich auf Werke bezieht, nicht auf etwas Vergangenes, sondern auf Gegenwärtiges. Zum andern kann auch der Bezugspunkt der im engen Sinne ästhetischen Urteile, der Urteile also, in denen es um das Gelingen und die Gültigkeit der Werke geht, nichts anderes als das Werkprodukt sein – wie es Davies' Ausdruck des *focus of appreciation* ja ausspricht. Wenn ein Werk als monoton oder unausgeglichen, als verstörend oder dicht bezeichnet wird, dann beziehen sich diese Charaktere der Wertschätzung nicht auf den vergangenen Produktionsakt, sondern auf das gegenwärtige Produkt. Das wird klar, wenn man sich vor Augen führt, dass die Reihe von Handlungen, die auf die Herstellung eines Werks hinwirken, von gänzlich anderer Qualität sein können als das, was im Werkprodukt erscheint. Systematische Geduldsarbeit kann zu Werken führen, die den Anschein des Hingeworfenen aufweisen, improvisatorisches Kombinieren kann Erscheinungen von strenger Regelmäßigkeit hervorbringen, langwierige, von Zweifeln durchzogene Recherchen können zu kurzweiligen Pointen verdichtet werden und noch die tiefste Betroffenheit einer Künstlerin kann in die Äußerung oberflächlicher Floskeln münden. Was im ästhetischen Urteil beurteilt wird, kann in diesen Fällen nicht der Charakter des Produktionsakts sein, sondern ist die Erscheinung des Produkts. Davies ist somit zur Behauptung gezwungen, dass sich die ästhetische Beurteilung nicht auf das Werk bezieht.

Davies geht indirekt auf diese Bedenken ein, indem er die Frage stellt, wie sich eingrenzen lässt, welche Handlungen einer Künstlerin Teil jener Performance sind, die den Wertschätzungsfokus hervorbringt. Denn offensichtlich ist die Herstellung eines Werkprodukts mit tausenderlei Verrichtungen verbunden, die mit der Verfasstheit des Wertschätzungsfokus wenig zu tun haben: Von der Beschaffung der Werkzeuge und Instrumente bis zur Verpflegung und Bezahlung der Mitarbeitenden. Zum Werk als Bezugspunkt der Kunstkritik können diese Vollzüge offensichtlich nicht zählen. Davies beschränkt die Herstellungsperformance daher auf genau jene Vollzüge, die in eine adäquate Beschreibung der motivierten Manipulation des in Frage stehenden Trägermediums zur Spezifikation des Wertschätzungsfokus eingehen würden.²⁷⁷ Eine solche adäquate Beschreibung erlaubt es, die maßgebliche Performance aus der Totalität der Lebensvollzüge herauszuheben. Wann aber ist eine solche Beschreibung adäquat? Davies greift hier auf eine modaltheoretische Überlegung zurück:²⁷⁸ Ob eine Beschreibung adäquat ist, wird daran ersichtlich, ob sie es erlaubt, dieselbe Performance unter anderen Umständen wiederzuerkennen, d.h. ob sie es erlaubt, dieselbe Werkherstellung in einer anderen möglichen Welt zu denken. Würden wir ein Geschehen, das alle

277 Davies 2004, 155.

278 Das Vorbild ist Jerrold Levinson, What a Musical Work Is, in: *Journal of Philosophy* 77/1, 1980, 5–28.

Momente der fraglichen Beschreibung aufweist, als *dasselbe* Werk verstehen, wenn die Bestimmungen der Welt, die nicht Teil der Beschreibung sind, variiert würden? Eine solche Frage zielt auf unsere modalen Intuitionen als den letzten Prüfstein der Individuation eines Werks. Aufgrund dieser Intuitionen in kontrafaktischen Überlegungen lassen sich, so die Hoffnung, die relevanten Bestimmungen aussortieren, die in die adäquate Beschreibung eingehen müssen.

Das Verfahren kann man sich ungefähr so vorstellen: Simon Steen-Andersens *Piano Concerto* könnte durchaus als dasselbe Werk in einer möglichen Welt aufgefasst werden, in der es bereits 2013 oder erst 2015 fertiggestellt worden wäre; es wäre auch in einer Welt als dasselbe denkbar, in welcher der Komponist zur Zeit der Herstellung an einem anderen Ort gelebt und andere Kleider getragen hätte. Aber in einer möglichen Welt, in der Beethoven keine Klavierkonzerte geschrieben hätte oder diese Konzerte völlig unbekannt geblieben wären, wäre die Komposition des *Piano Concerto*, das Beethoven zitiert, nicht denkbar. Dieser musikhistorische Kontext, die Wirkungsgeschichte der Klavierkonzerte Beethovens, ist deshalb konstitutiver Bestandteil einer adäquaten Beschreibung der Werkhandlung von Steen-Andersens *Piano Concerto*. In einer Welt, die Beethovens Werke nicht kennt, hätte Steen-Andersen sie nicht zitieren können – er hätte also nicht denselben Wertschätzungsfokus herstellen können, den er in der wirklichen Welt hergestellt hat.

Mit Hilfe solcher modalen Intuitionen glaubt Davies einzuschränken zu können, was zu einer adäquaten Beschreibung einer Werkhandlung gehört und was als unwesentliche Umstände der Produktion vernachlässigt werden kann. Die Diskrepanz zwischen den vielfältigen Vollzügen, die kausal in die Herstellung eines Wertschätzungsfokus eingehen auf der einen Seite, und den Charakteren dieses Fokus auf der anderen Seite, auf den sich die Wertschätzung bezieht, kann auf diese Weise verringert werden. Denn als wesentlicher Bestandteil der adäquaten Beschreibung dieser Herstellungshandlung gelten dann nur mehr jene Vollzüge, welche für die Spezifikation des fraglichen Werkfokus einen Unterschied machen. Entsprechend hängt es von der besonderen Verfasstheit eines Fokus ab, welche Bestimmungen Teil einer adäquaten Beschreibung der Herstellungshandlung sind. Davies erfindet etwa das Beispiel einer naiven Landschaftsmalerei, für deren Herstellungsakt es keinen Unterschied mache, in welchem Jahrzehnt es entstand, während der Entstehungszeitpunkt für die Produktion von Picassos *Guernica* wesentlich sei, unter anderem weil es auf das Bombardement dieser Stadt reagiert. In diesem Sinne hängen die modalen Intuitionen, und mit ihnen die Individuationskriterien der Herstellungshandlungen, laut Davies' vom Fokus ab.

Folgt man diesem Gedanken, dann hängt die Identifikation eines Werks mit der Tat seiner Hervorbringung jedoch an der spezifischen

Verfasstheit dessen, was diese Handlung hervorbringt. Was als Teil der Werkproduktion verstanden wird, hängt vom Werkprodukt ab. Was aber dieses Werkprodukt ist, welche Aspekte und Bedeutungen für dieses Produkt wesentlich sind, ist das Ergebnis einer Deutung dieser hergestellten Erscheinung, nicht aber der herstellenden Handlung. Denn was als die herstellende Handlung zu gelten hat, wird ja erst durch diese Deutung entschieden.

What individuates a particular artistic doing is given through our emerging sense, in the process of appreciatively apprehending the artwork realized through a given vehicle, of what must be included in an adequate characterization of the motivated manipulations of the vehicular medium through which the artist specified a particular focus of appreciation having this vehicle.²⁷⁹

Die Herstellungshandlung, welche in kontrafaktischen Überlegungen herausgearbeitet wird, ist nichts anderes als die Rückprojektion jener Vollzüge, die für das Zustandekommen des erfahrenen und auf bestimmte Weise gedeuteten Werkfokus haben vollzogen werden müssen. Die Performance der Produktion ist dann nicht das tatsächliche, kontingente Tun einer Künstlerin, mit all ihren Nebenbeschäftigungen, Irrwegen und unverwirklichten Absichten, sondern das, was mit Blick auf den verwirklichten und gedeuteten Werkfokus hat getan werden müssen, damit er so erscheinen kann, wie er es tut. Das künstlerische Tun ist, anders gesagt, nicht ein vergangenes Ereignis, das dem Werkfokus äußerlich ist, sondern es ist genau das Tun, das im Werkprodukt vergegenständlicht ist. Alle Aspekte der tatsächlichen Herstellungshandlung, die für die Erscheinung und Deutung des Werkprodukt irrelevant sind, fallen aus der adäquaten Beschreibung der Herstellungsperformance heraus. Wenn das stimmt, lässt sich aber Davies' Auffassung der Relation zwischen Produktion und Produkt nicht aufrechterhalten. Die Herstellungsperformance, insofern sie nur jene Vollzüge umfasst, die für die Spezifikation des Werkprodukts entscheidend sind, ist in Wahrheit vom hergestellten Werk abhängig: Nicht ist das Werk ein Moment des Handlungsvollzugs, sondern der Handlungsvollzug ist ein Moment des Werks. Dann ist aber Davies' Versuch gescheitert, das Werk als Performance seiner Herstellung zu denken. In Wahrheit ist die Performance der Herstellung die Rückprojektion dessen, was getan werden musste, um den Werkfokus hervorzubringen. Was die Produktion gewesen sein muss, hängt von der Deutung des Produkts ab. Somit denkt Davies in Wahrheit nicht das Werkprodukt von der Performance, sondern die Performance vom Werk her: Das Werkprodukt ist logisch primär und umfasst die Performance seiner Herstellung – nicht die faktischen Handlungen, sondern die in seiner Erscheinung vergegenständlichten Operationen – als Moment seiner selbst.

279 Davies 2004, 177.

Die Konzeption des Werks als Produktionsakt hebt sich daher bei näherer Betrachtung auf in eine Konzeption des Werks als materialer Form. Diese Aufhebung ist für unsere Überlegungen nicht folgenlos: Sie hilft, den Werkbegriff genauer zu fassen, indem jene Momente, die Davies zu recht gegen einen dinghaften Werkbegriff anführt, in den Werkbegriff integriert werden. Davies' Kerngedanke lässt sich umformulieren: Etwas als Kunstwerk zu verstehen bedeutet, es als einen vergegenständlichten Prozess zu denken. Dieser Prozess ist der Prozess der Produktion des Werks. Dieser Produktionsprozess lässt sich als eine Transformation von historischem Material verstehen, d.h. als eine Menge von Operationen auf historisch gegebene Bedingungen. Was Davies als künstlerisches Medium und Träger bezeichnet, kann als eine Variante dessen verstanden werden, was wir als Material einer Werkform eingeführt haben. Es sind die historisch erarbeiteten Verfahren und Substrate der künstlerischen Arbeit zu einem bestimmten Zeitpunkt, welche im Verarbeitungsprozess neu bestimmt werden. Ein Ding oder Geschehen als Kunstwerk zu begreifen, heißt dann, es als den vergegenständlichten Prozess seiner Herstellung zu erfahren. Diesen Prozess denkt Davies darüber hinaus als ein Artikulationsgeschehen, in welchem eine Aussage durch die Transformation des künstlerischen Materials zum Ausdruck kommt. Hierfür steht in unserer Terminologie der Begriff der ästhetischen Idee. Diese Idee hat zwei Besonderheiten. Zum einen muss sie selbst als ein Prozess verstanden werden: Eine Idee ist keine abgeschlossene Subsumption oder Zuschreibung, sondern ein Gedankengang. Eine Idee zu denken bedeutet dann nicht eine Identifikation zu akzeptieren oder ein Statement zu bejahen, sondern eine gedankliche Operation zu vollziehen oder eine Bestimmungsreihe zu durchlaufen.²⁸⁰ Zum anderen kann eine *ästhetische* Idee nicht umformuliert oder paraphrasiert werden: Die Idee kann nicht von der spezifischen Ausgestaltung der materialen Form abgelöst werden, in der sie dargestellt wird. Sie ist deshalb keine Aussage im herkömmlichen Sinn einer Proposition. Vielmehr ist die Idee, welche im Prozess der Transformation eines Materials zum Ausdruck kommt, auf dieses Material selbst bezogen. Es ist eine Binsenweisheit, dass das, was ein Kunstwerk ausdrückt oder darstellt, von der Art und Weise bestimmt wird, wie es die Darstellungs- und Ausdrucksmittel einsetzt. Davies trifft diesen Punkt, wenn er behauptet, dass die kunstkritischen Urteile auf Prozesse Bezug nehmen – sie beziehen sich auf die Verwirklichung von materialen Möglichkeiten, die das Werk vollzieht. Die ästhetische Erfahrung

280 Dieser prozessuale Sinn einer Idee ist aber durchaus geläufig. Eine Idee ist etwas, das man durchdenkt, indem man von den Voraussetzungen und Problemen zu den Schlussfolgerungen und Lösungen fortschreitet. Losgelöst von solchen gedanklichen Prozessen, verlieren die Komponenten des Gedankens – die Begriffe und Einzelurteile – ihren bestimmten Sinn.

kann in diesem Sinne als der Nachvollzug der Produktion des Werks gedeutet werden. Anders als Davies dies tut, muss diese Orientierung am Herstellungsprozess jedoch nicht eine Abwendung vom Werkprodukt bedeuten. Vielmehr ist dieses Produkt, wenn es zum Gegenstand des ästhetischen Urteils wird, ein vergegenständlichter Prozess. Das ästhetische Urteil nimmt seinen Gegenstand nicht als eine festgelegte Form oder starre Struktur, deren Eigenschaften es registriert. Vielmehr wird das Kunstwerk im ästhetischen Urteil als ein Komplex von Verschiebungen, Abänderungen, Umdeutungen und Anläufen gegen Widerstände gegenständlich, als ein Prozessgegenstand also, dessen Operationen sich mithilfe der Unterscheidung von Form und Material artikulieren lassen.

Auch die kontrafaktischen Überlegungen, die Davies zur Ermittlung modaler Intuitionen anstellt, können in diese Konzeption aufgenommen werden. Sie müssen aber von einem anderen Begriff der Möglichkeit ausgehen. Der Möglichkeitsbegriff, den Davies verwendet, geht von der Frage möglicher Sachverhalte aus: Dass sich etwas soundso verhält, ist möglich oder nicht möglich, es ist möglich, wirklich oder gar notwendig. Mit diesem Begriff lassen sich Möglichkeiten als mögliche Welten konstruieren, in denen Sachverhalte bestehen, die in der wirklichen Welt nicht bestehen und umgekehrt. In einem solchen Raum möglicher Welten lassen sich dann auch die Kunstwerke als Komponenten möglicher Sachverhalte verorten und auf ihre Individuations- und Kompossibilitätsbedingungen befragen: Welches die Wesensbestimmungen eines Werks sind, die es in allen möglichen Welten aufweisen muss, um dasselbe Werk zu sein und welche anderen Sachverhalte in einer bestimmten möglichen Welt bestehen müssen oder nicht bestehen dürfen, wenn das fragliche Werk in ihr möglich sein soll.

Wenn Kunstwerke als Transformationsprozesse verstanden werden, spielt der Begriff der Möglichkeit ebenfalls eine zentrale Rolle. Er erhält jedoch eine andere Bedeutung. Denn das Material bezeichnet ja nichts anderes als den begrenzten Raum der Gestaltungsmöglichkeiten, auf welche in der Erarbeitung eines Werks zugegriffen wird. Von diesen Möglichkeiten werden einige durch die Form des Werks verwirklicht, andere nicht. Das Werk als einen vergegenständlichten Transformationsprozess zu verstehen, heißt daher, es als Verwirklichung und Nicht-Verwirklichung von Möglichkeiten aufzufassen. Das ästhetische Urteil bezieht dann immer auch kontrafaktische Überlegungen mit ein, in denen das, was in der Werkform als verwirklicht erscheint, auf die Möglichkeiten bezogen wird, die in dieser Form verwirklicht wurden, aber eben auch auf das, was in ihr nicht verwirklicht wurde und hätte verwirklicht werden können.

Der Möglichkeitsbegriff, der in solchen Überlegungen ins Spiel kommt, ist aber nicht der Begriff möglicher Sachverhalte. Denn die Möglichkeiten eines künstlerischen Darstellungsmittels sind nicht einfach

der logische Raum nicht-widersprüchlicher Sachverhalte, in denen diese Mittel vorkommen. Vielmehr geht es hier um die Frage, welche Wirkungen diese künstlerischen Mittel entfalten, welche Verbindungen sie eingehen und welche Formen sie annehmen können; letztlich, ob und wie dieses Material zu etwas werden kann, das ästhetisch überzeugt. Möglichkeit wird hier nicht als die Possibilität eines Sachverhalts, sondern als die Potentialität einer Sache verstanden.²⁸¹ Es geht nicht um die Frage, ob es möglich ist, dass etwas der Fall ist, sondern um die Frage, was eine Sache kann, was für Möglichkeiten eine bestimmte Sache besitzt. Formell gesprochen ist dieser Möglichkeitsbegriff nicht einstellig – es ist möglich, dass x der Fall ist –, sondern zweistellig: es ist für x möglich, y zu werden oder zu tun. Die kontrafaktischen Überlegungen, die das Erfassen eines Kunstwerks prägen, nehmen dadurch eine andere Form an. Sie stellen das Werk nicht kontrafaktisch in Sachverhalte anderer möglicher Welten, um dessen Identitätskriterien zu eruieren. Vielmehr wird die wirkliche Form des Werks daraufhin befragt, welche Potenziale es verwirklicht und welche es verhindert hat, welches Form- und Wirkungsvermögen im Material freigesetzt und welche unterdrückt wurden. Auf diese Weise erschließt die kontrafaktische Reflexion des ästhetischen Urteils das Werk als den Prozess formaler Verwirklichung materieller Potenziale.

Produktionsanekdoten

Die Auseinandersetzung mit David Davies' Vorschlag, das Kunstwerk als den Akt seiner Herstellung zu verstehen, hat gezeigt, dass sich ein Kerngedanke dieses Vorschlags in eine Theorie des Kunstwerks als materialer Form einbeziehen lässt. Dieser Gedanke besteht darin, dass man das Kunstwerk selbst als den Prozess einer Transformation historischer Bedingungen erfasst und die Erfahrung des Kunstwerks als ein Nachvollzug dieser Umbildungsarbeit versteht. Der Unterschied zu Davies' Konzeption besteht darin, dass das Werk nicht mit dem tatsächlichen Herstellungsakt ineins gesetzt wird, sondern als die vergegenständlichte Form dieses Prozesses – in Davies' Worten als Werkprodukt oder Wertschätzungsfokus – gedacht wird: Es ist ein Produkt, das seinen Herstellungsprozess nicht vergessen macht, sondern in sich als Spannung zwischen Material und Form gegenwärtig hält. Wenn im kunstkritischen Diskurs davon die Rede ist, was in einem Werk *getan wird*, dann ist diese Rede auf den produzierten Erscheinungskomplex bezogen, der die Frage nach dem Material aufwirft, das in ihm verarbeitet wurde. Versteht

281 Vgl. Klaus Jacobi, Das Können und die Möglichkeiten. Potentialität und Possibilität, in: Christoph Hubig (Hg.), *Cognitio humana – Dynamik des Wissens und der Werte*, Berlin 1997, 451–465.

man diese Rede hingegen so, wie Davies es vorschlägt, nämlich als die Frage nach den tatsächlichen Einzelhandlungen und Handlungsabsichten derjenigen, die das Werk hervorgebracht haben, so gerät dieser Diskurs ins Haltlose.

Löst man nämlich die Bestimmung der Produktionsperformance vom Werkprodukt ab, so überantwortet sich der Kunstdiskurs letztlich der Selbstausslegung der Künstlerinnen. Nur die an der Produktion Beteiligten können in letzter Instanz darüber Auskunft geben, welche Vollzüge und Absichten tatsächlich in diese Produktion eingegangen sind – und ihre Aussagen sind in vielen Fällen jeglicher kritischen Überprüfung entzogen. Wenn der Bezugspunkt der kunstkritischen Urteile die tatsächlichen Herstellungstaten wäre, so läge dieser Bezugspunkt jenseits dessen, was sich durch Erfahrungen beglaubigen lassen kann; die Bezugspunkte der Kunstkritik wären, wenn überhaupt, die Selbstzeugnisse der Herstellenden. Was die Kritik dann beurteilt, sind Handlungen und Handlungsabsichten, deren Verfasstheit sie nur durch Zeugenschaft kennt, nicht aber durch deren Konsequenzen im hergestellten Produkt erfährt. Ob ein Werk intelligent oder dumm, hintersinnig oder naiv, revolutionär oder akademisch sei, entscheidet sich dann anhand der Selbstinterpretation der Produzentinnen.

Diese missliche Lage, in welche Davies' Konzeption führt, entspricht tatsächlich einer Tendenz der gegenwärtigen Kunstkritik. Die Theorie des Werks als Herstellungsperformance kann daher auch als Legimitationsversuch dieser Auflösung der Kunstkritik verstanden werden. Sie lässt sich mit dem Begriff der *Produktionsanekdote* fassen: Produktionsanekdoten sind die Geschichten, welche Künstlerinnen gegenwärtig zu erzählen gezwungen sind, um zu erklären, was sie in ihrer Arbeit getan haben. Solche Anekdoten liefern Hintergrundinformationen, die das, was im Werkprodukt vielleicht unscheinbar vorliegt, als etwas Besonderes und Interessantes erscheinen lassen. Solche Anekdoten können ganz unterschiedlicher Art sein: Sie können die biographischen Hintergründe der beteiligten Künstlerinnen betreffen, also etwa die Herkunft, Recherchetätigkeiten oder sonstigen Lebenserfahrungen, welche die Authentizität der produzierten Aussagen beglaubigen soll; sie können technische Angaben umfassen, wenn die Werke etwa als das Resultat gewisser Rechenoperationen präsentiert werden oder behauptet wird, dass sie mithilfe besonders komplizierter Gerätschaften und Programme hergestellt worden seien; sie können den dokumentarischen Charakter einer Ton- oder Bildaufnahme betreffen, von der behauptet wird, dass sie bestimmte Gegenden oder Ereignisse festhalte; sie können aber auch schlicht in Gestalt von Bedeutungsabsichten auftreten, die eine Künstlerin äußert, um dem Publikum verbaliter zu sagen, was das Werk thematisieren soll. Auch die Information, dass es sich bei einer Performance um eine Improvisation handelt oder umgekehrt, dass alle präsentierten Vollzüge

akribisch im Voraus bestimmt seien, sind in der Regel durch solche Anekdoten vermittelt.²⁸²

Wenn eine Künstlerin heute in der Konkurrenz des Kunstbetriebs bestehen will, so kommt sie gar nicht umhin, solche Narrative vorzulegen: Die Produktionsanekdoten spielen eine entscheidende Rolle, sowohl in der Beantragung von Kulturförderung als auch in der Bewerbung von Werken auf dem Kunstmarkt – und nicht zuletzt in der Beurteilung dieser Werke im kunstkritischen Diskurs. Der Vorteil dieser Anekdoten liegt in ihrer kommunikativen Effizienz: Sie ersetzen die zeitintensive Auseinandersetzung mit den Werken durch eine kurze Information, die angibt, worum es im Werk geht, indem sie anzeigt, was die Künstlerin gemacht hat oder zumindest tun wollte.

Entsprechend tendiert auch die Kunstkritik und Kunstwissenschaft dazu, zum Kommentar solcher Produktionsanekdoten zu werden, statt sich mit dem, was in den Werkprodukten erscheint, auseinander zu setzen. Für Davies ist diese Verschiebung kein Problem, im Gegenteil muss er sie als eine Hinwendung zum Werk selbst, nämlich zur Produktionsperformance begrüßen. Ein Beispiel einer solchen Verschiebung bildet etwa Johannes Kreidlers *Fremdarbeit*. Die Diskussionen um dieses Werk beziehen sich hauptsächlich auf Aussagen des Künstlers, die den Herstellungsakt betreffen: Kreidler gab an, den Werkauftrag dadurch erfüllt zu haben, dass er die Kompositionsarbeit in ein Billiglohnland ausgelagert hätte. Was für eine Komposition dabei hergestellt wurde, war für die kunstkritische Debatte, welche diese Produktionsanekdote auslöste, fast irrelevant.

Das Problem dieser Verschiebung liegt darin, dass der kunstkritische Diskurs dadurch seinen Erfahrungsbezug verliert. Denn das ästhetische Urteil, das ihm eigentlich zugrunde liegt, ist strukturell auf die Erfahrung von Singulärem bezogen: Es ist ein Kennzeichen ästhetischer Urteile, dass sie zum einen keine Allgemeinaussagen treffen, sondern auf Einzelnes bezogen sind und dass zum anderen ihre Geltung daran gebunden ist, dass der einzelne Urteilende sich selbst diesem Einzelnen ausgesetzt hat. Ein ästhetisches Urteil kann nicht aus zweiter Hand oder aufgrund von Zeugenaussagen gefällt werden.²⁸³ Das ist nicht mit der Idee einer reinen, begriffslosen Wahrnehmung zu verwechseln: Die fragliche Erfahrung bringt selbstverständlich Begriffe ins Spiel. Aber sie kann nicht durch begriffliche Informationen ersetzt werden. Bezieht sich der kunstkritische Diskurs auf eine Produktionsanekdote, so

282 Dass es sich bei einer Aufführung tatsächlich um eine Improvisation handelt, lässt sich eigentlich nur dann in der Aufführung erfahren, wenn die Performance eine substanzielle Interaktion mit dem Publikum miteinschließt.

283 Vgl. Keren Gorodeisky und Eric Marcus, *Aesthetic Rationality*, in: *Journal of Philosophy* 115/3, 2018, 113–140.

wendet er sich von solcher Erfahrung ab. Das Urteil bezieht sich dann auf die begriffliche Beschreibung der fraglichen Handlungen und ihrer Umstände. Wie sollen solche Vollzüge, von denen berichtet wird, beurteilt werden? Wenn überhaupt ein Urteil stattfindet, so wird es in der Regel auf die Maximen oder Konsequenzen dieser Handlungen bezogen sein und fragen, ob es richtig oder falsch, geboten und unangemessen, nützlich oder schädlich war, so zu handeln; mit anderen Worten wird das kunstkritische Urteil, sobald es sich auf Handlungsberichte bezieht, in ein moralisches Urteil verwandelt. Mit diesem Schritt löst sich der kunstkritische Diskurs jedoch auf: Er geht in eine andere Art der Beurteilung über.

Es gibt freilich auch eine andere Weise, wie die Künstlerinnen und die Kunstkritik mit Produktionsanekdoten umgehen können. Sie besteht darin, die Präsentation der Anekdote selbst als Moment des ästhetischen Gegenstands zu verarbeiten und zu beurteilen. Die Anekdoten werden dann in den Scheinzusammenhang des Werks einbezogen. Sie sind dann mehr als Anekdoten: Sie sind integraler Bestandteil des Werkkomplexes. Als solche Momente des Scheins können sie nicht mehr als Berichte über tatsächliche Produktionsvorgänge genommen werden: Sie geraten in den Raum der Fiktionalität. Die pauschale Aussage, dass Programmheftnotizen und Künstlerinnenstatements immer zum Werk dazugehörten, hält der Erfahrung mit den Werken meistens nicht stand. Erst in Arbeiten wie Walid Raads *The Atlas Group* oder in Jennifer Walshes Werkkomplexen um das imaginäre Künstlerkollektiv *Grúpat* oder der fiktionalen *Historical Documents of the Irish Avant-Garde* werden Produktionsanekdoten zu zentralen Komponenten des Werks.²⁸⁴ Ja, diese Arbeiten können in ihrem doku-fiktionalen Charakter selbst als Reflexion dieser Tendenz zur Anekdotisierung des Kunstdiskurses im Zuge der Archivkunst verstanden werden.

In den meisten Arbeiten kann aber von einer solchen Integration des Anekdotischen in die Erscheinung des Werks nicht die Rede sein. In ihnen werden die Anekdoten nicht zu Momenten jenes Scheinzusammenhangs des Werks, der dem ästhetischen Urteil zu genügen beansprucht. Gerade weil sie nicht ins Werk verdinglicht sind, haben sie an der Verdinglichungskritik, die das Werk in seinem Scheincharakter vollzieht, nicht Teil. Mit dieser Überlegung soll die Diskussion der Verdinglichungsproblematik abgeschlossen werden, um eine weitere Grundformel

284 Zu Walid Raad: Osborne 2013 (wie Anm. 8), 15–36. Zu Walshe: Philip Clark, Jennifer Walshe: The Art of Faking It. Misshapen Identities, in: *Wire* 321, 2010; Susanne Laurentius, The Avant Gardai arrested Jennifer Walshe. Das irische Künstlerkollektiv Grúpat im Zwiespalt, in: *Dissonance* 114, 2011, 38–43. Das Projekt zur irischen Avant-Garde ist zugänglich über <http://www.aisteach.org/> [14.2.2022].

der Werkkritik hinzuwenden, die am Gegenbegriff des Scheins: am Begriff der Wahrheit ansetzt.

4. Das Problem der Wahrheit

In den Debatten der Musikwissenschaft spitzt sich die Krise des Werkbegriffs schon in den 1970er Jahren zu. Bleibenden Einfluss hatte in diesem Zusammenhang Carl Dahlhaus, der in mehreren Texten den drohenden Zerfall der Kategorie des musikalischen Kunstwerks diagnostizierte und sie gegen diese Tendenz zu verteidigen versuchte.²⁸⁵ Die Idee eines musikalischen Werks, so selbstverständlich und vorherrschend sie im 19. Jahrhundert auch wurde, sei eine an sich fragile Vorstellung, so Dahlhaus' Einsatzpunkt. Denn in der Hörerfahrung erscheint Musik triviale Weise als Prozess. Zum Werk wird sie erst dadurch, dass die Hörerin sich die Sukzession von Ereignissen als einen quasi-synchronen Zusammenhang vorstellt. Dieser Zusammenhang ist die Form des Werks. Das Werk ist somit nicht einfach gegeben, sondern es ist auf die Leistung der Einbildungskraft der Hörerin angewiesen: Diese vollzieht den Werkzusammenhang durch Erinnerung, Antizipation, Ordnungs- und Ergänzungsleistungen nach. Die Einbildungskraft steht hier nicht für die Projektion irgendwelcher subjektiven Vorstellungen auf den Klangverlauf, sondern für die Fähigkeit, das raumzeitlich Auseinanderliegende in ein Bild zusammen zu führen. Diese imaginative Leistung setzt eine Situation des konzentrierten Zuhörens voraus, wie sie das bürgerliche Konzert bietet. Sie ermöglicht es, auch lang andauernde musikalische Geschehnisse als ein Ganzes zu verstehen, das auf seine ästhetische Stimmigkeit hin befragt werden kann. In der Stimmigkeit der individuellen Form, und nicht in der Befolgung dieser oder jener äußerlichen Vorschrift, erweist sich das musikalische Werk als autonome Kunst. Das kunstkritische Urteil kann daher nicht Stück für Stück prüfen, ob die Teile korrekt verfasst sind, sondern muss sich auf die spezifische Integration der Teile zu einem Ganzen einlassen: Auf diese Weise verbindet Dahlhaus die Begriffe der immanenten Kritik, des autonomen Werks und der musikalischen Form zu einem Komplex.

Auch Dahlhaus sieht jedoch die historische Tendenz, dass dieser Komplex aus verschiedener Richtung in der Musik der 1960er Jahre unter Druck gerate. Auf der einen Seite stehen die künstlerischen Versuche, das Neue in der Unmittelbarkeit des Augenblicks entstehen zu lassen: Die Improvisation, die Vagheit der graphischen Notation und die spontane Praxis des Musizierens werden als Befreiung von der versteiften, kompositorischen Reflexionsarbeit an der Partitur verstanden, in der die

²⁸⁵ Dahlhaus 2005 (wie Anm. 104).

lebendige Musik zum Notentext erstarrt. Dieser Feier des Momenthaften wird, in Dahlhaus' Augen, bewusst der Zusammenhang der Form geopfert. Die Musik würde so aufgelöst in eine Reihe von Momenten, die zueinander in keinem sinnvollen Verhältnis stehen, sondern als ein Vorbeiziehen von Einzelnem gehört würde. Dahlhaus formuliert drei Einwände gegen diese Versuche: Zum einen sei die Engführung des Unmittelbaren und Neuen ein Schein, denn gerade in der spontanen Reaktion greife die Musikerin notwendigerweise auf gewohnte, eingeübte Formeln zurück. Substanziell Neues entstehe erst durch die Distanznahme von eingeübten Reflexen. Damit hängt der zweite Einwand zusammen: In der Reduktion auf die unmittelbare Gegenwart verliere das Neue seine geschichtliche Dimension. Neu sei das Gegenwärtige nur im Verhältnis zum Überlieferten und Bestehenden. Im selben Zuge verliert die kunstkritische Frage danach, was am Neuen auch in Zukunft gültig bleiben könnte, in der Feier des Ephemereren ihren Sinn. Zuletzt begeben sich die avancierte Musik, die sich der Formfrage entledigt, in die ungewollte Nähe dessen, was Dahlhaus Trivialmusik nennt: also den Produkten der Kulturindustrie. Diese stellt nicht den Anspruch an die Hörerin, einen individuellen Formzusammenhänge imaginativ nachzuvollziehen, sondern entlastet sie von solchen Anstrengungen durch die Verwendung vorgefertigter Muster. Das Zusammenhangslose und das standardisiert Zusammenhängende gleichen sich darin, dass sie die Hörerin von der Arbeit der Einbildungskraft befreien: Die Spontaneität des Augenblicks ähnelt so Herrschaft des Immergleichen.

Auf der einen Seite beobachtet Dahlhaus also, wie das musikalische Werk im Namen der Unmittelbarkeit des Neuen angegriffen wird. Auf der anderen Seite gerate es aber auch durch die kompositorische Reflexionsarbeit in Bedrängnis. Im Gefolge des musikalischen Serialismus richteten sich Komponisten an einem Wissenschaftsideal aus, welches die Werke zu bloßen Zwischenresultaten einer Forschung am musikalischen Material degradiere. Die Musikgeschichte wird dann als Abfolge von Problemlösungen verstanden, in der jedes Resultat nur einen vorläufigen Stand eines *work in progress* darstellt. Fragen der Verfahren und Methoden der Komposition, der Behandlung und Verarbeitung von Klangmaterialien verdrängen so die ästhetische Frage nach der Stimmigkeit des Werks. Anders als in der Feier der unmittelbaren Gegenwart, die ihren geschichtlichen Ort verdrängt, wird hier das geschichtliche Bewusstsein zur Fortschrittsideologie verkürzt, die über die ständigen Versuche, den Produktionsprozess zu erneuern, den Wert des Produkts vergisst.

Gegen beide Tendenzen verteidigt Dahlhaus den Werkbegriff. Gerade in ihm komme – anders als in den vereinseitigten Produktionsperspektiven der Spontaneität und des Szientismus – die Perspektive der Hörerin zur Geltung; und nur in dieser Perspektive kann Musik als Kunst

erfahren werden. Ob als Produkt einer spontanen Reaktion oder als Zwischenbericht einer Klangforschung: Die Musik selbst erscheint als eine Abfolge von Klängen, deren ästhetische Beurteilung sich nach der Überzeugungskraft des Zusammenhangs richtet. Mit der Werkform steht somit die Autonomie der Musik auf dem Spiel.

So treffend die Einwände Dahlhaus' auch sein mögen, seine schroffe Ablehnung der Werkkritik greift doch zu kurz. Denn gewisse künstlerische Tendenzen, welche Dahlhaus kurzerhand als werkfeindlich abtut, haben sich als entscheidende Impulse zur Erarbeitung neuer Werke herausgestellt: Das Komponieren mit Klangflächen im Spektralismus, die Weiterentwicklung serieller Verfahren im Komplexismus, die Aufhebung der zielgerichteten Verlaufsformen in den Momentformen Morton Feldmans, die Integration der nicht-systematisierbaren Klängen der erweiterten Spieltechniken und die Reflexion auf die szenische Dimension des Instrumentalspiels im Musiktheater wären einige von ihnen. Dahlhaus sieht in all diesen Tendenzen nur das destruktive Moment – für die konstruktive Seite der Werkkritik bleibt er blind. Er macht es sich leicht, wenn er den Zerfall des Werks im naiven Bewusstsein der Künstlerinnen begründet sieht: Sei es in der Gegenwartsvernarrtheit der Improvisationskünstlerinnen oder in der Wissenschaftsgläubigkeit der Komponistinnen. Die Gründe für die Krise des Werks liegen in der Kunst selbst. Es ist deshalb aussichtslos, den künstlerischen Tendenzen eine alte Kategorie entgegen zu halten, sondern es gilt diese Tendenzen in die Kategorie des Werks so aufzunehmen, dass sie sich verändert.

Erweitert man den Blick über die Musik hinaus, so trifft Dahlhaus' Überlegung auf einflussreiche Gegenpositionen. Gegen die Engführung von Werkbegriff und Autonomie, die Dahlhaus verteidigt, haben sich seit den 1970er Jahren kunstphilosophische Positionen etabliert, die genau umgekehrt argumentieren: Sie sehen die Autonomie der Kunst gerade im Aufbrechen der Werkeinheit verwirklicht. Die Krise des Werks zeigt darin ihre Zweiseitigkeit: Sie kann als eine historische und eine systematische Krise gedeutet werden. Der historische Aspekt benennt eine medienübergreifende Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts. In ihr tendiert die Kunst zu Formen, die jene Merkmale der Abgeschlossenheit, Einzigartigkeit, Kohärenz, Gegenständlichkeit oder Persistenz von sich weisen, die gemeinhin mit dem Werkbegriff verbunden sind. Der systematische Aspekt betrifft hingegen das Verständnis der Kunst selbst: Die Krise macht fraglich, ob Kunst nicht immer schon verzerrt erschien, solange sie vom Kunstwerk her verstanden wurde. Die beiden Seiten lassen sich so verbinden, dass die historische Entwicklung der Kunst die systematische Schiefelage der Kunstauffassung ans Licht brachte.

Merkwürdigerweise wurde genau diese Diagnose in den 1970er Jahren in zwei mittlerweile klassischen Varianten entwickelt, die daraus

geradezu entgegen gesetzte Schlüsse ziehen. Diese Gegensätzlichkeit wird oft verwischt und es lohnt sich deshalb, diese Varianten genauer zu untersuchen. Gemeint sind die Vorschläge von Rüdiger Bubner und Arthur Danto, welche zwei ganz verschiedene Antworten auf die Krise des Werks geben. Im Angesicht der künstlerischen Werkkritik fordert Bubner die Rückbesinnung der Theorie auf die ästhetische Erfahrung, während für Danto die Lösung dieser Krise gerade darin besteht, die Fixierung der Kunsttheorie aufs Ästhetische aufzugeben. Die Antworten widersprechen sich und sitzen zugleich derselben Verkürzung auf. Wie das zu verstehen ist, soll im Folgenden gezeigt werden.

Bubners Dilemma

Im vielzitierten Aufsatz »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik« hat Rüdiger Bubner 1973 das Programm einer philosophischen Ästhetik aufgestellt, die das Kunstdenken im deutschsprachigen Raum entscheidend prägte.²⁸⁶ Das Programm ist die Zurückweisung der Kategorie des Werks und die Hinwendung zur Analyse der ästhetischen Erfahrung nach kantischem Vorbild.²⁸⁷ Die Ausrichtung am Erfahrungsbegriff begründet Bubner im Anspruch der philosophischen Ästhetik, Kunst aus sich selbst heraus, autonom, zu erfassen. Diesem Anspruch könne die Kunstphilosophie paradoxerweise nur dann gerecht werden, wenn sie sich vom Paradigma des autonomen Kunstwerks löse.

Um diesen Gedanken zu verstehen, muss man etwas ausholen. Die philosophische Ästhetik – verstanden als Philosophie der Kunst – setzt voraus, dass die Kunst einen eigenständigen Bereich des Denkens eröffnet. Ließe sich Kunst als Vorstufe, Abwandlung oder Fortsetzung etwa der Fragen der praktischen oder theoretischen Philosophie verstehen, so wäre eine eigenständige philosophische Disziplin der Ästhetik überflüssig: Sie wäre eine untergeordnete Teilfrage etwa der Erkenntnistheorie, Moralphilosophie oder Ethik. Die philosophische Ästhetik muss in diesem Sinne eine gewisse Autonomie der Kunst darlegen können, will sie sich nicht selbst durchstreichen. Das ist natürlich noch kein Argument

286 Bubner 1989 (wie Anm. 4).

287 Bedeutende Theorievorschläge der letzten Jahrzehnte können als unterschiedliche Umsetzungen dieses Programms gelesen werden, vgl. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt am Main 2019; Menke 2012 (wie Anm. 111); Bertram 2018 (wie Anm. 248). Zum Überblick: Joachim Küpper und Christoph Menke (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt 2003; Stefan Deines (Hg.), *Kunst und Erfahrung: Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin 2013; Christoph Haffter und Emmanuel Alloa, *Ästhetische Erfahrung*, in: *Handbuch Kunstphilosophie*, Stuttgart In Vorbereitung.

für die Autonomie – es muss ja keine philosophische Ästhetik geben. Eine Kunstphilosophie, welche der Kunst jedoch keinen Eigensinn zuschreibt und dennoch am emphatischen Kunstbegriff festhalten will, steht in einem Widerspruch zu sich selbst.

Nun krankt ein wichtiger Theoriestrang der Geschichte philosophischer Ästhetik in Bubners Augen genau daran, diesem Anspruch nicht gerecht zu werden. Schuld daran sei die Verknüpfung der Kunst mit der Frage der *Wahrheit* ihrer Manifestationen. Dieser Gedanke kennt sehr unterschiedliche Ausprägungen: Das Kunstschöne als *sinnliches Scheinen der Idee*, die fundamentalontologische Bestimmung der Kunst als *Lichtung des Seins*, die ideologiekritische Deutung der Kunst als *Einspruch gegen den gesellschaftlichen Verblendungszusammenhang*. Solchen Auffassungen, wie sie Hegel, Heidegger und Adorno vortrugen, sei gemeinsam, dass sie Kunst als eine Erscheinungsform des Wahren verstehen. Nun ist die Frage nach dem Wesen, der Möglichkeit oder Sicherung von Wahrheit traditionellerweise Sache der Philosophie. Indem die philosophische Ästhetik die Kunst mit der Wahrheitsfrage verknüpft, lastet sie es der Kunst auf, eine Frage zu beantworten, die eigentlich eine philosophische ist. Dies führt in ein Paradox: Wenn Kunst ein eigenständiger Bereich des Denkens ist und wenn ihr Wesen in ihrem Beitrag zur Wahrheitsfrage liegt, so muss dieser Beitrag ein anderer sein als jener, den die Philosophie leistet. Geht man aber davon aus, dass der Begriff der Wahrheit die Möglichkeit einer Vielzahl voneinander abweichender Wahrheiten ausschließt, so stehen nur mehr zwei Möglichkeiten offen: Die Kunst bringt Wahrheit in einer Weise zur Erscheinung, welche das philosophische Erfassen derselben entweder übersteigt oder unterbietet. Übersteigt die Kunstwahrheit alles, was sich philosophisch erfassen lässt, so verfällt die Philosophie vor der Kunst ins Schweigen. Denn überböte die Wahrheit der Kunst alles, was sich philosophisch artikulieren lässt, so wäre die Ästhetik gezwungen, die Kunst von einem dem begrifflichen Denken Unbegreifbaren her zu verstehen. Diese Position dominiere, so Bubner, die Situation nach Hegel: Die Philosophie, skeptisch gegen ihre eigene Möglichkeit, hofft in der Kunst, welche Wahrheit in einer philosophisch unfassbaren Weise präsentiert, Aufklärung über sich selbst zu finden. In der Kunst erfühere die Philosophie so ihre eigenen Grenzen. Diese Selbstkritik der Philosophie über die Kunst bleibt aber aporetisch, weil sie, um Kunst als solche zu erfassen, voraussetzen muss, was sie in der Erfahrung an der Kunst erst zu gewinnen erhofft: »Die Bestimmung der Kunst, setzt einen Wahrheitsbegriff voraus, der unabhängig von Kunst gar nicht zur Verfügung steht[...].«²⁸⁸ Was die Philosophie in Auseinandersetzung mit der Kunst sich aneignen will – einen umfassenden Wahrheitsbegriff,

288 Bubner 1989 (wie Anm. 4), 18.

der das philosophisch Erfassbare übersteigt –, müsste sie schon besitzen, um Kunst als solche zu bestimmen. Um Kunst als Kunst verstehen zu können, müsste die Philosophie bereits über ein Wahrheitsverständnis verfügen, über das sie nicht verfügen kann, solange sie Philosophie, und nicht Kunst ist. Konsequenterweise muss Philosophie vor der Kunst die Waffen strecken.

Die zweite Möglichkeit besteht nach Buber darin, Kunst als defizitäre Form der Philosophie zu verstehen. Kann Philosophie verstehbar machen, inwiefern Kunst Wahrheit zur Erscheinung bringt, so ist ihr Wahrheitsverständnis umfassender als die Wahrheit der Kunst. Damit ist es aber um die Eigenständigkeit der Kunst geschehen. Denn nun muss sich die Kunst danach richten, was die Philosophie als wahr erkennt. Kunst stellt dann etwas dar, was sich auch unabhängig von ihr, philosophisch erläutern ließe – Kunst wäre Philosophie mit anderen, und das heißt nun: mit schlechteren Mitteln. Während die Philosophie die Kunst zu erfassen vermag, kann dasselbe nicht von der Kunst behauptet werden. Kunst wird so zur Vorform einer Philosophie, in die sie ein- oder übergeht. Philosophie erkennt die *Wahrheit* der Kunst nur um den Preis der Wahrheit der *Kunst*. Will die Philosophie eine Wahrheitsästhetik artikulieren, und nicht ins bloße Schweigen verfallen, ist sie gezwungen, die Kunst sich unterzuordnen. Alle Wahrheitsästhetik, die sich nicht selbst durchstreichen will, versteht Kunst heteronom und verfehlt damit ihren eigenen Anspruch: Autonomieästhetik und Wahrheitsästhetik sind unvereinbar.

Die Unfreiheit des Werks

Gerade diese paradoxe Lage einer jeden Ästhetik, die am Begriff der Wahrheit ansetzt, sei der Grund, so Bubners Gedanke, weshalb die Kategorie des Werks eine Zentralstellung in der Kunstphilosophie erheischt. Denn der Begriff des Werks erfülle die Funktion, den Gegensatz von Kunstautonomie und Wahrheitsästhetik zu verschleiern:

Die vorliegende Paradoxie ist nicht ohne weiteres beim Namen zu nennen, da sie sich in eine Kategorie zurückgezogen hat, die für die ambivalente Wechselbestimmung von Kunst und Philosophie zentral ist, aber auf den ersten Blick ganz unverfänglich aussieht. Die zentrale Kategorie ist die des *Werkes*, worin objektive Gegebenheit und überempirischer Bedeutungsgehalt vermittlungslos zusammengedacht sind. Unter dem Werk wird die eigenständige sinnliche Erscheinungsform der Wahrheit verstanden, die die Kunst auszeichnet und aus dem Kreis aller übrigen Objekte der Erkenntnis hervorhebt. Im Werk realisiert sich Wahrheit für sinnliche Anschauung, sei es, dass dadurch positiv immer neue hermeneutische Auslegung angeregt wird, sei es, dass darin ein verborgenes

Rätsel sich negativ durch alle Kritik hindurch erhält. Die Kategorie des Werkes bedeutet den ontologischen Träger für eine wesentlich mit dem Wahrheitsbegriff operierende Kunstdefinition, denn der ideale Gehalt muß »in Form äußeren Daseins dargestellt« werden.²⁸⁹

Die Kategorie des Kunstwerks verbirgt das paradoxale Verhältnis von Kunst, Philosophie und Wahrheit, weil sie zugleich ein sinnlich erscheinendes Objekt und etwas anderes bezeichnet, das über diese sinnliche Erscheinung hinaus ist. Das Kunstwerk ist empirischer Gegenstand und überempirischer Gehalt zugleich. Mit Verweis auf das empirische Moment kann die Philosophie der Kunst Eigenständigkeit zuschreiben. Mit Bezug auf das nicht-empirische Moment hingegen kann sie die Kunst an der philosophischen Frage nach der Wahrheit teilhaben lassen. Auf diese Weise sieht Bubner den Gedanken des Kunstwerks mit der Idee der Kunstwahrheit intern verknüpft: Nur in der sinnlich-übersinnlichen Einheit des Werks kann Wahrheit in der Kunst erscheinen, und umgekehrt gewinnt die Kategorie des Werks ihre ästhetische Zentralstellung nur mit Bezug auf ein künstlerisches Wahrheitsgeschehens: Werkästhetik und Wahrheitsästhetik implizieren sich wechselseitig. Folgt man Bubners These, dass die philosophische Verpflichtung der Kunst auf Wahrheit eine Fremdbestimmung der Kunst darstellt, muss dasselbe auch für die Kategorie des Werks gelten. Aus dieser Überlegung erschließt sich der Kern seines Gedankens, der auf den ersten Blick als bloßer Widersinn erscheinen könnte: Der emphatische Begriff des Kunstwerks läuft der Autonomie der Kunst entgegen.

Der einzige Ausweg einer philosophischen Ästhetik erblickt Bubner daher in der Zurückweisung der am Werk orientierten Wahrheitsästhetik und in der Rückbesinnung auf eine kantische Enthaltbarkeit: Statt sich über die objektive Verfasstheit von Kunstwerken zu äußern, gilt es, die Struktur der ästhetischen Erfahrung zu analysieren. Diese Struktur fasst Bubner wie Kant als ein die Erkenntniskräfte belebendes Spiel der Reflexion auf.²⁹⁰ Der Gegenstand solch ästhetischer Erfahrung verschwindet dabei zwar nicht zur Gänze, nur hält ihn die theoretische Reflexion auf die Kunsterfahrung bewusst im Unbestimmten: Wie jene Gegenstände verfasst seien, welche ästhetische Erfahrung ermöglichen, lässt sich nicht ergründen. Umgekehrt gilt es vielmehr, den Gegenstand ästhetischer Erfahrung aus dem Vollzug dieser Erfahrung zu verstehen: Das ästhetische Objekt, Korrelat des Reflexionsspiels, geht nicht in die Erfahrung ein, sondern wird erst im Vollzug dieser Erfahrung konstituiert. Das Werk ist so von der drückenden Last befreit, unausdenkbaren Wahrheiten sinnliche Gestalt zu verleihen. Und philosophisch lässt sich über das Werk nicht mehr sagen, als dass es auf unergründbare Weise

289 Ebd. 18–19.

290 Ebd. 63.

Anlass zu ästhetischer Erfahrung bietet. Erst in dieser Selbstbegrenzung wird die Philosophie der Autonomie des Ästhetischen gerecht – erst indem sie sich vom Kunstwerk abwendet, kann sie den Bereich der Kunst aus sich selbst heraus verstehen.

Entkunstung und Ästhetisierung

Diese systematischen Überlegungen flankiert Bubner mit einer geschichtlichen Diagnose – und erst dieses Ineinandergreifen von systematischen und historischen Gesichtspunkten mag den Grund abgeben, weshalb der Text eine solche Überzeugungskraft besaß. Die Werkkategorie sei nicht nur aus theoretischen Gründen zu verabschieden, vielmehr liefere die Entwicklung der modernen Kunst selbst den Beweis, dass der Werkbegriff ausgedient habe. Die entscheidenden Stellen seien hier ausführlich zitiert.

Je nachdrücklicher Kunst auf das Präsentmachen von Wahrheit verpflichtet wird, desto unerlässlicher ist die Werkkategorie etabliert. Andererseits stehen aber die modernen Kunstäußerungen dem klassischen Werkideal der sinnhaft geschlossenen Gestalt und organischen Vermittlung aller Teile zum Ganzen deutlich und geradezu programmatisch entgegen. Die Auflösung der traditionellen Werkeinheit lässt sich ganz formal als gemeinsamer Zug der Moderne nachweisen. Kohärenz und Selbständigkeit des Werkes werden bewusst in Frage gestellt oder gar planmäßig zerstört. In der Erfindung immer neuer, die Werkgesinnung irritierender Formen oder Verfahren der Auflösung bzw. Dementierung der sinnhaften Einheit des Werks überbieten sich die unterscheidbaren Epochen der Moderne gegenseitig. [...] Nun gehört aber die Kategorie des Werkes sicher zu den traditionellen Bestimmungen der Ästhetik, die durch die Emanzipationsbewegung der modernen Kunst am gründlichsten in Frage gestellt wird. Seit den Konstruktionen des Kubismus und Futurismus, seit den Ready-mades und den Materialbildern aller Art zielt eine der wesentlichen Tendenzen moderner Produktion auf Überwindung oder Sprengung der herkömmlichen Werkeinheit. Sei es, dass Bestände aus der Umwelt des Kunstwerks in es einbezogen werden, sei es, dass das Werk selber wie ein Ding unter anderen zu erscheinen sich bemüht, in jedem Falle geht die Intention auf Nivellierung oder Auflösung der Sonderstellung des Werks. Die dadaistischen Vexierbilder und die surrealistischen Schocks haben den Akt der Zersprengung der Werkeinheit selber zum Thema der Kunst erhoben und damit ein weiterwirkendes Motiv der neueren Kunstäußerung eingeführt. Den Verrat an der Idee des Werks betreiben schließlich mit voller Absicht jene aktionistischen Praktiken, die wie das Happening Kunst in einen Vorgang übersetzen wollen oder wie gewisse Schöpfungen der neusten Musik nichts als eine Kette wechselnder Vollzüge inaugrieren oder auch

mittels mechanischer Vorkehrungen statt des ›Werks‹ nur einen permanenten Prozess in Gang bringen.²⁹¹

Die Krise des Werks sieht Bubner in einer Reihe äußerst unterschiedlicher Formen moderner Kunst, die sich mit Dahlhaus' Diagnose zwar überschneidet, aber nicht völlig deckt. Während Dahlhaus das Überhandnehmen der Produktionsseite der Kunst für die Krise verantwortlich macht, ist es bei Bubner die Zerrüttung des Sinns. Das Werkideal, das Bubner zufolge angegriffen wird, lässt sich in zwei Ansichten auseinanderlegen: Zum einen steht das Werk für einen in sich abgeschlossenen Sinnzusammenhang, zum anderen steht dieser künstlerische Zusammenhang in einer deutlichen Differenz zu seiner nicht-künstlerischen Umgebung. Die beiden Seiten sind voneinander abhängig: Je inkohärenter und unverbundener die Elemente einer Kunstäußerung zueinander stehen, desto schwieriger wird es, zu unterscheiden, was zum Werk gehört und was nicht. Extremfälle sind das erratische Ready-made, das dekontextualisierte Alltagsding und die spontane Kunstaktion. Umgekehrt vermittelt die Werkeinheit, je enger ihre Teile ineinandergreifen, umso stärker den Eindruck, gegen ihre unmittelbare Umwelt eine zweite Wirklichkeit eigenen Rechts auszubilden.

Die Auflösung solcher Werkeinheiten und das Eindringen des Alltagslebens in die Kunst tendiert auf einen Zustand hin, in welchem zwischen Kunstäußerungen und gewöhnlichen Lebensvollzügen nicht mehr unterschieden werden könne. Die moderne Krise des Werks geht so mit jener gesellschaftlichen Tendenz einher, die Bubner in der Doppelbewegung einer *Entkunstung der Kunst* und der *Ästhetisierung der Lebenswelt* diagnostiziert: »Entkunstung der Kunst oder Verkunstung der Wirklichkeit bilden zwei gegenläufige Ansichten desselben Vorgangs.«²⁹²

Diesen Vorgang der Ästhetisierung der Lebenswelt deutet Bubner als Reaktion auf die Überforderung des Einzelnen im kollektiven Prozess der Aufklärung. Zwei Momente der Rationalisierung geben dabei den Ausschlag: Die funktionale Ausdifferenzierung der Gesellschaft und der Abbau traditioneller Deutungsrahmen.²⁹³ Die Ausdifferenzierung stellt den Einzelnen vor die Herausforderung, aus einem unüberblickbaren Gefüge funktionaler Beschreibungen sich ein einheitliches Bild von der Welt und von sich selbst zu machen. Derselbe Aufklärungsprozess entzieht jedoch den traditionellen Welt- und Selbstdeutungen, wie sie etwa die Religionen bereitstellten, ihre Legitimation: Sie ermangeln der

291 Ebd. 19, 33.

292 Rüdiger Bubner, *Mutmaßliche Umstellungen im Verhältnis von Leben und Kunst*, in: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989, 121–142, hier: 138; Rüdiger Bubner, *Ästhetisierung der Lebenswelt*, in: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989, 143–156.

293 Vgl. Bubner 1989 (wie Anm. 292), 133.

rationalen Begründbarkeit. Der Einzelne kann sich in seinem Verlangen, die Vielzahl von Funktionen und Rollen in ein kohärentes Bild zu integrieren, nicht an die Überlieferung halten, sondern ist angehalten, die Einheitsbildung aus sich selbst heraus zu leisten. Mit dieser Aufgabe ist jeder, notwendigerweise, überfordert.

In dieser Situation nimmt die Kunst die Funktion einer vorübergehenden Entlastung ein: Denn in der ästhetischen Erfahrung trete uns ein Weltausschnitt als in sich sinnvoll geordnet entgegen.²⁹⁴ Was wir ästhetisch erfahren, müssen wir nicht erst selbst in eine organisierte Einheit, nicht selbst zum »Sprechen« bringen, sondern es »spricht« von sich aus.²⁹⁵

Nur ein solches Aussetzen unseres gewohnten Kontakts mit der Wirklichkeit empfinden wir als künstlerisch, in dem uns unerwartet die Mühe der üblichen Weltkonstitution abgenommen wird. Sinn scheint hier ursprünglich gestiftet, so dass wir ihn nicht eigens beibringen müssen, und Ordnung liegt vor, ohne dass unser Verstand aktiv geworden wäre. Vom Zwang befreit, das regelrechte, für den Lebensvollzug und die soziale Kommunikation unerlässliche Verhältnis zu den Dingen aufrecht zu erhalten, wird das Bewusstsein angeregt zu ungebundenen Reflexionen, die in ästhetischem Modus generelle Strukturen der Wirklichkeitsauffassung vor sich bringen.²⁹⁶

Das freie Spiel der Kunst bietet eine Verschnaufpause vom Zwang zur unmöglichen Ordnungsleistung in der Prosa der modernen Welt. In präziser Umkehrung des Gedanken Dahlhaus' beschreibt Bubner die ästhetische Erfahrung gerade als die unangestrengte Begegnung des Sinns, die zum unverbindlichen Gedankenspiel einlädt. Die Ästhetisierung der Lebenswelt bezeichnet wiederum die gesamtgesellschaftliche Tendenz, diesen Ausnahmezustand der Kunst auf Dauer zu stellen, »den *Alltag zum permanenten Fest zu machen*«,²⁹⁷ um auf diese Weise der unlösbaren Aufgabe der Deutung auszuweichen. Dieses Ausweichmanöver ist eine Scheinlösung, denn die Entlastungsfunktion der Kunst beruht ja auf ihrer Differenz zum Alltagsleben. Wenn Kunst und Leben ununterscheidbar werden, vergönnt uns auch die Kunst keine Pause mehr. Weit entfernt, die erhoffte Entspannung zu verbreiten, verstärkt sich daher die drückende Orientierungslosigkeit durch den Versuch, ihr auf Dauer ästhetisch zu entfliehen.

294 Darin zeigt sich eine gewisse Nähe von Bubners Vorschlag mit den Gedanken von Odo Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica philosophische Überlegungen*, München 2003, 11–15, 113–121.

295 Das »Sprechen« der ästhetischen Gegenstände ist seltsamerweise Bubner bevorzugte Metapher, obwohl sie, wie er selbst bemerkt, gerade jene Selbständigkeit der Kunstwerke suggeriert, gegen die er seine Vorbehalte anmeldet, vgl. Bubner 1989, 42, 62.

296 Ebd. 117.

297 Ebd. 152.

Die Befreiung zum Subjekt

Bubners Zeitdiagnose der Krise des Werks steht ersichtlich in einem zwiespältigen Verhältnis zur philosophischen Zurückweisung der Werkkategorie. Meldet sich in der Auflösung des Werks die Autonomie des Ästhetischen an, so ist diese Tendenz nicht von der Selbstauflösung der Kunst ins Leben zu trennen. Die Kategorie des Kunstwerks war mit der philosophischen Heteronomisierung der Kunst verschwistert, gegen welche die ästhetische Autonomie aufbegehrt. Das Aufbrechen des Werks verwirklicht die Forderung nach ästhetischer Selbständigkeit. In dieser Krise wird jedoch die Differenz von Kunst und Leben, von Ästhetischem und Nicht-Ästhetischem prekär: Kunst löst sich in ihr Anderes auf. Ästhetische Autonomie kulminiert so in der Entkunstung der Kunst. Die Kunst befreit sich zu ihrem Ende.

Zugleich will Bubner auch in der ästhetisierten Welt an der Kompensationsleistung der Kunst festhalten. Die Kunst kann eine Entlastungsfunktion in der modernen Welt aber nur übernehmen, solange sie sich von dieser abhebt und ihre Sinnzusammenhänge als gestiftet und gegeben präsentiert. Daher muss Bubner die Struktur der ästhetischen Erfahrung doch wieder am Paradigma der Erfahrung von Werken erfassen. Das zeigt sich in Bubners Grundbestimmung der ästhetischen Erfahrung: Sie ist durch ihren Totalitätscharakter und ihre Sinnlichkeit bestimmt.²⁹⁸ Der Totalitätscharakter der Kunst besteht in der Erfahrung der Ergänzungsunbedürftigkeit künstlerischer Gebilde: Es ist das oben erwähnte »Sprechen« der Kunstwerke, die nicht erst mühsam in einen sinnvollen Zusammenhang gebracht werden müssen, sondern in sich bereits wohlgeordnet erscheinen, Sinn als gegeben suggerieren. Diese Ganzheitssuggestion, die Schlüssigkeit des Werks, ist jedoch nur ein Eindruck – sogleich fordert das Kunstgebilde den Erfahrenden, es in seiner sinnlichen Besonderheit nachzuvollziehen. Als radikal Einzigartiges jedoch zerfällt es wieder in seine individuellen Teile, und sperrt sich so einer umgreifenden Deutung – obgleich ein jeder seiner sinnlichen Teile die sinnhafte Ordnung des Ganzen suggeriert. Das Werk führt Bubner als Fluchtpunkt dieses endlosen Wechsels der ästhetischen Erfahrung wieder ein, dem sich das Durcharbeiten der widersprüchlichen Forderungen nähert. Der Zusammenhang des Werks wird zur Aufgabe der Erfahrung.²⁹⁹ Den Gehalt dieses Zusammenhangs bestimmt Bubner eigentümlich leer: Was ästhetisch erfahren wird, ist das Funktionieren der Erfahrung; was

298 Ebd. 58–65.

299 »Die Einheit des Werkes bleibt eine Aufgabe, die der ästhetischen Erfahrung übertragen ist, um jeweils anhand sinnlicher Gegebenheiten in Ausgriff auf die suggerierte Totalität durch Reflexionstätigkeit hergestellt zu werden.«, ebd. 63.

verstanden wird, ist das Verstehen selbst; was sich darbietet, sind allgemeine Strukturen der Wirklichkeitsauffassung. Offensichtlich führt Bubner so eben jenen zwielichtigen Werkbegriff durch die Hintertür wieder ein, den er zuvor von sich weist. Auch für ihn sind künstlerisch jene Objekte, »die mehr sind als Objekte«,³⁰⁰ weil sie über sich hinausweisen. Der nicht-empirische Gehalt des Werks wird von Bubner bloß subjektivistisch umgedeutet: Es weist über sich hinaus auf das Subjekt, das sich am Kunstobjekt selbst erfährt. Die Wahrheit, welche das Werk nun eröffnet, ist die Wahrheit der Struktur subjektiver Wirklichkeitsauffassung. Damit wird aber die konkrete Verfassung des Werks tatsächlich zweitrangig: Denn die subjektive Wirklichkeitsauffassung bringt das Subjekt ja selbst mit.³⁰¹

Martin Seel hat diesen Gedanken konsequent fortgesetzt. Die ästhetische Erfahrung konzipiert er als einen Einstellungswechsel: Das artistische Erscheinen von Kunstgegenständen hängt an der Einstellungsänderung des erfahrenden Subjekts. In dieser Einstellung sieht es die Dinge als begrifflich unbestimmbare Selbstpräsentationen, die zugleich »Arten der Weltbegegnung« darbieten, also Weltpräsentationen sind.³⁰² Weil dieser Gehalt aber am Einstellungswechsel des Subjekts und nicht an der Verfasstheit des Gegenstands hängt, erfährt das Subjekt, indem es Dinge als Weltpräsentationen sieht, sich selbst. Die ästhetische Erfahrung wird zum Anlass einer Selbsterfahrung des Subjekts: Es erfährt sich in seinem ästhetischen Zustand, in welchem es lustvoll seine unbestimmbaren Weltbegegnungsmöglichkeiten durchspielt. Während Dahlhaus die Autonomie der Kunst an die Selbständigkeit des Kunstwerks knüpft, kommt für Bubner und Seel das Eigenrecht des Ästhetischen gerade dann zur Geltung, wenn sich die Kunsterfahrung gegen seinen äußerlichen Anlass verselbständigt. Diesen Schritt zeigt die Krise des Werks in der Geschichte der Kunst an: Kunst wird nun wesentlich zur Selbsterfahrung des Subjekts.

Dantos Freilassung

In dieser Zuspitzung weist Bubners Überlegung eine seltsame Verwandtschaft mit Arthur Dantos These von der »philosophischen Entmündigung der Kunst« auf.³⁰³ Diese Verbindung ist zunächst hinter einer offensichtlichen Oberflächendifferenz verborgen. Während Bubner

300 Ebd. 118.

301 Vgl. Seel 2019 (wie Anm. 287), 183–187.

302 Ebd. 184.

303 Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 2005, 1–22.

die Kunst von der ästhetischen Erfahrung her zu begreifen versucht, zieht Danto aus der angeblichen Ununterscheidbarkeit von Alltagsding und Kunstobjekt in Andy Warhols *Brillo Box* bekanntlich den Schluss, dass Kunst keine Sache des sinnlichen Wahrnehmens, und somit des ästhetischen Erfahrens ist, sondern eine Sache des begrifflichen Verstehens und Interpretierens. Damit gerät die Vorstellung des Kunstwerks als eines Orts herausgehobener Sinnlichkeit in die Krise. Wie Bubner verbindet Danto diese Krisendiagnose mit einer Kritik an der traditionellen Heteronomisierung der Kunst durch die Philosophie: In der Krise des Werks kommt auch für ihn die Wahrheit über die Kunst ans Licht.

In Dantos Erzählung wird die Kunst durch die philosophische Tradition in zwei Schritten entmündigt: Zunächst marginalisiert Philosophie die Kunst zu einem Geschäft mit sinnlichem Schein, Trug und Träumen. In einem zweiten Schritt entmündigt Philosophie die Kunst aber gerade dadurch, dass sie die Kunst als eine unvollkommene Weise erachtet, philosophische Fragen zu thematisieren.³⁰⁴ Diese Fremdbestimmung der Kunst habe sich die moderne Kunst zu eigen gemacht. Die Kunst der Moderne sah sich dazu verpflichtet, mit den Mitteln der Kunst die philosophische Frage zu beantworten, was das wahre Wesen der Kunst sei. Dadurch wird sie unfrei, unmündig. Auch für Danto gerät die Kunst so unter philosophische Joch der Wahrheit: Sie ist unfrei, weil sie wahr sein soll. In der Indiszernibilität des Ready-mades komme diese philosophische Aufgabe, die der Kunst aufgetragen wurde, in der Kunst selbst zum Bewusstsein: Das Ready-made stellt offensichtlich die Frage, was ein Kunstwerk von seinem kunstlosen Doppel unterscheidet und gesteht zugleich ein, diese Frage mit den Mitteln der Kunst nicht beantworten zu können. Sei die gesamte Entwicklung der modernen Kunst nichts anderes als das Abarbeiten an dieser philosophischen Frage gewesen, so fasst sich in dieser letzten Geste die Kunstgeschichte selbst zusammen – dies ist Dantos Großnarrativ der Moderne, das nicht zufälligerweise an die Deutungen Clement Greenbergs erinnert. Das *Alltagsobjekt-als-Skulptur* bildet auf diese Weise eine Abschlussfigur, in der die Kunst ihr Unvermögen, eine Antwort auf philosophische Fragen zu liefern, schulterzuckend hinnimmt. In diesem Endpunkt vergegenwärtigt sich die Entwicklung der Kunst in der Kunst selbst, und befreit sich aus der philosophischen Bevormundung: Was das Wesen der Kunst sei, ist von diesem Wendepunkt an wieder das alleinige Problem einer rein deskriptiv verstandenen Kunstphilosophie, während die Kunst in den posthistorischen Zustand des Pluralismus übergeht, in dem sie »ihren eigenen Zwecken« nachgehen dürfe.

304 Ebd. 7.

Art is liberated, on this view, from the need to understand itself philosophically, and when that moment has been reached, the agenda of modernism – under which art sought to achieve its own philosophy – was over. The task of definition belonged to philosophy – and art was thereby free to pursue whatever ends, and by whatever means, seemed important to artists or their patrons. From that point on there was no internal historical direction for art, and this is precisely what the condition of pluralism amounts to.³⁰⁵

Die Kunst wirft ihr philosophisches Joch ab, indem sie ihr Unvermögen affirmiert, das Wesen der Kunst aus sich selbst heraus zu bestimmen. Die quasi-philosophische Selbsterfassung galt aber als das Ziel der künstlerischen Moderne. Mit dieser Aufgabe verliert die Kunst daher auch ihr historisches Telos, sie endet im Nachhistorischen. Sie gibt damit den Anspruch auf quasi-philosophische Selbstdeutung auf, um ihre echte Freiheit zu gewinnen: Von nun an kann Kunst tun, was immer ihr beliebt. Diese Freiheit der Kunst ist offensichtlich eine abstrakt-negative. Frei ist die Kunst in ihrer radikalen Unbestimmtheit. Der Philosophie überträgt Danto die bescheidene Aufgabe, eine Kunstdefinition zu entwickeln, die der Kunst in ihrer abstrakten Freiheit gerecht wird. Wie aber lässt sich Kunst in ihrer radikalen Unbestimmtheit von Nicht-Kunst unterscheiden? Die materielle Ununterscheidbarkeit von Werk und Alltagsgegenstand zwingt ihn dazu, den Unterschied in die Ebene der Deutung zu verlegen: Nicht die Verfasstheit des Kunstgegenstands, sondern die Frage, unter welchen Interpretationen dieser Gegenstand erfahren wird, entscheidet über seinen Kunstcharakter. Anders gesagt: Kunst konstituiert sich erst durch Bedeutungszuschreibung.³⁰⁶

Mit dieser scheinbar harmlosen Aussage verabschiedet auch Danto den emphatischen Werkbegriff aus seiner Kunstphilosophie. Wenn er sich auch bis in seine letzten Schriften des Ausdrucks *artwork* bedient, so hebt er in der Sache die Selbständigkeit des Werks auf:

In art, every new interpretation is a Copernican revolution, in the sense that each interpretation constitutes a new work, even if the object differently interpreted remains, as the skies, invariant under transformation. An object *o* is then an artwork only under an interpretation *I* where *I* is a sort of function that transfigures *o* into a work: $I(o) = W$. Then even if *o* is a perceptual constant, variations in *I* constitute different works.³⁰⁷

305 Arthur C. Danto, The End of Art: A Philosophical Defense, in: *History and Theory* 37/4, 1998, 127–143, 134.

306 Danto 2005 (wie Anm. 303), 39.

307 Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge (Mass.) 1996, 125.

Man kann diese Aussage stark oder schwach lesen. Die schwache Lesart wäre die triviale Einsicht, dass jedes Kunstwerk eine Interpretation voraussetzt, weil ja die Identifikation eines Gegenstands *als Kunstwerk* bereits eine Deutung ist: Eine Schaufel *als Kunstwerk* zu erfahren, ist schon eine Interpretation. Dantos Punkt scheint aber substantieller zu sein: Das Kunstwerk ist das Korrelat einer subjektiven Sinnprojektion, kein objektiver Sinnzusammenhang – mit jeder neuen Deutung entsteht somit ein neues Werk. Dadurch wird die Objektseite des Werks glatt: Welche Sinnzuschreibungen an ihm haften bleiben, welche gleichsam an ihm abgleiten, lässt sich nicht im Verweis auf seine materielle Verfasstheit entscheiden. Der Streit um die richtige Deutung eines Werks macht einem Nebeneinander verschiedener Werke Platz.

In dieser Glätte gleicht der Kunstgegenstand dem auf bloßer Konvention beruhenden Sprachzeichen: Es wird seiner Deutung gegenüber indifferent. Danto führt deshalb eine zweite Konstitutionsbedingung ein, welche die Unterscheidung von Kunst und arbiträrem Zeichen gewährleisten soll. Sie spezifiziert die Art der Bedeutung, welche Kunstinterpretationen Werken zuschreiben: In ihnen werden Bedeutungen als *verkörperte* zugeschrieben. Danto liefert keine abschließende Antwort, wie diese Verkörperung des künstlerischen Sinns in Abgrenzung zum konventionellen Zeichen zu verstehen wäre: Letztlich bleibt es bei der Angabe, dass in künstlerischen Bedeutungen die Weise der Darstellung gegenüber dem Dargestellten ein eigenes Gewicht erhält.³⁰⁸ Während jedes Zeichen historischen oder individuellen Bedingungen unterliegt, wird das Kunstzeichen so aufgefasst, dass es diese Bedingungen gleichsam ausstellt:

What, then, is interesting and essential in art is the spontaneous ability the artist has of enabling us to see his way of seeing the world – not just the world as if the painting were like a window, but the world as given by him. [...] It [the Brillo Box as a work of art] does what works of art have always done – externalizing a way of viewing the world, expressing the interior of a cultural period, offering itself as a mirror to catch the conscience of our kings.³⁰⁹

In Kunst werden nicht bloß Weltausschnitte dargeboten, sondern in dieser Darstellung wird die Weise des Darstellens mit dargestellt: In ihnen zeigt ein Weltausschnitt zugleich eine Weise, diesen Weltausschnitt zu erfassen. Wenn aber jede Interpretation ein neues Werk erschafft, so zeigt das Werk genau jene Art der Weltauffassung, welche der Interpret

³⁰⁸ Danto zieht klassische Kategorien wie *Ausdruck, Rhetorik, Stil, Metapher*, aber auch *Selbstbezüglichkeit, Genialität* oder *Weltbezug* in Betracht, um die Weise, wie Kunstwerke im Gegensatz zu anderen Bedeutungsträgern interpretiert werden, zu artikulieren, vgl. ebd. Kap. 6–7.

³⁰⁹ Ebd. 207–208.

in es hineinlegt: Auch die Mäusefalle schnappt dann nur zu, wenn Claudius sie als solche deutet.³¹⁰ So treffen sich Seels »Arten der Weltbegegnung«³¹¹ und Dantos »ways of viewing the world«.³¹² Diese Nähe von Erfahrungsästhetik und Bedeutungstheorie ist kein Zufall. Denn beide verlagern die Frage nach der Kunst vom Werk hin zur Frage nach der Weise der Auseinandersetzung des Rezipienten mit den Kunstgegenständen: Das Werk wird so letztlich zum Anlass von Selbstprojektionen.

Scheinaufgeschlossenheit

Die beiden theoretischen Vorschläge von Danto und Bubner lassen sich aufeinander abbilden. Beide Positionen verabschieden den emphatischen Begriff eines Kunstwerks, das sich in der ästhetischen Erfahrung als etwas Fremdes und Anderes geltend macht, indem es die Macht der subjektiven Vermögen bricht. Diese Verabschiedung geschieht im Namen der modernen Entwicklung der Kunst: Der traditionelle Werkbegriff erweise sich unter den gegenwärtigen Bedingungen als theoretisch nicht mehr haltbar. Bei Danto tritt an seine Stelle die Auffassung eines Objekts unter einer bestimmten Interpretation. Jede neue Interpretation konstituiert so ein neues Werk. Bubner hingegen rückt das Werk aus seiner Stellung als Voraussetzung ins Regulative: Das Werk ist ein Fluchtpunkt, auf den sich die unendlichen Erfahrungsleistungen des ästhetischen Subjekts richten, nicht Gabe, sondern Aufgabe der Kunsterfahrung.

Beide Positionen treten damit jedoch in Widerspruch zu jener kunstgeschichtlichen Entwicklung, der sie Rechnung tragen wollen. Danto tritt mit dem Anspruch an, eine pluralistische Wesensbestimmung der Kunst zu liefern, die dem Zustand der Kunst nach dem Scheitern ihrer Selbstbestimmung entspricht. Auch wenn Danto dieses Scheitern als Befreiung deutet, sind die resignativen Züge seiner Theorie offensichtlich: Ihr wird alle Kunst gleichgültig. Denn die Wesensbestimmung der Kunst als verkörperter Bedeutung ist leer. Anders als ihr modernistischer Vorgänger weist sie den Gedanken des ästhetischen Gelingens von sich. Was ein Ding zum Werk macht, ist nicht seine Verfasstheit, welche die subjektiven Vermögen ins Tanzen bringt, sondern die gelungene Interpretation durch ebendieses Subjekt. Diese kann aber prinzipiell alles zum Anlass nehmen. So befreit sich die Kunst zur Gleichgültigkeit – ihr Wesen ist die

310 Adorno würde einen solchen Umgang mit Werken wohl als ein »Hineinstopfen« des geistigen Gehalts bezeichnen, vgl. *Ästhetische Theorie*, S. 135.

311 Seel 2019 (wie Anm. 287), 184.

312 Auch Dantos theologische Rede von der *Verklärung* der gewöhnlichen Alltagsobjekte zu Kunstwerken, die sie zum Leuchten bringt (Matthäus 17.2), findet ihr Pendant in Martin Seels Rede von der *Berufung* der Gegenstände zur Darbietung von Weltbegegnungen, Seel 2019, 187.

Wesenlosigkeit. Damit ist die Kunst wirklich an ein Ende gekommen: Sie löst sich ins Spiel der Interpretationen auf.

Bei Bubner liegt der Widerspruch darin begründet, dass er die Kunstphilosophie vor die Alternative zwischen Werk und Erfahrung stellt. Die Krise des Werks in der Moderne motiviere den Schritt zur Theorie ästhetischer Erfahrung. In der Analyse derselben treten jedoch zwei Momente hervor, die untrennbar mit dem Werkbegriff verbunden sind: Sinnliche Besonderung und Totalitätscharakter. Die Krise des Werks bestand aber doch in nichts anderem als im Auftreten von Kunstwerken, welche sich ebendieser Momente verweigerten.

Die Ästhetisierung der Lebenswelt und die Entkunstung der Kunst sind Entwicklungen, die mit dem Werkbegriff auch die Möglichkeit ästhetischer Erfahrung angreifen. Bubners Argument kehrt sich somit gegen sich selbst: Wenn die Kunst der Moderne den geschlossenen Sinnzusammenhang des Werks und somit dessen Differenz zur nicht-künstlerischen Umgebung auflöst, so bleibt auch die ästhetische Erfahrung von sinnlicher Konkretion und Totalitätscharakter davon nicht unberührt – denn wie ließe sich die sinnliche Konkretion einer Kunst erfahren, wenn die Abgrenzung dessen, was zur Konkretion der Kunst gehört, und was bloß umliegende Mannigfaltigkeit ist, sich nicht mehr vollziehen lässt? Wie könnte dem ästhetisch Erfahrbaren noch ein Totalitätscharakter eignen, wenn Kunst allen Sinnzusammenhang auflöst, wie als sprechend erfahren werden, was sich der Stummheit verschreibt? Bubners Grundbestimmungen ästhetischer Erfahrung greifen somit gerade bei jenen Phänomenen nicht, um deren Willen sie eingeführt wurden. Der Kunstcharakter dieser Gegenstandserfahrungen wird zwar nicht mehr auf heteronome Weise dargelegt – aber es ist auch nicht mehr einsichtig, wie er sich überhaupt noch darlegen ließe.

Damit zeigt sich in beiden Positionen eine Scheinaufgeschlossenheit der Philosophie gegen die Kunst ihrer Zeit. Denn mit dem Rückzug der Ästhetik auf die Selbsterfahrung des Subjekts, den beide Positionen dem Lauf der Kunst abgelernt zu haben behaupten, entledigt sich die Philosophie in Wahrheit von der lästigen Pflicht, sich überhaupt mit Kunst auseinander setzen zu müssen. Danto spricht bevorzugt über Werke, die er sich selbst ausgedacht hat – selbst wenn er über Werke anderer spricht.³¹³ Bubner entwickelt seine Theorie ästhetischer Erfahrung nicht an jenen jüngsten Erscheinungen der Kunst, die den Werkbegriff herausfordern, sondern stillschweigend am klassischen Kunstwerk, das er – der

313 Andy Warhols *Brillo Box*, Dantos Kronzeuge, ist bekanntlich kein Ready-made, sondern vielmehr ein *Trompe-l'œil*, vgl. Michael Lüthy, *Das Ende wovon? Kunsthistorische Anmerkungen zu Dantos These vom Ende der Kunst*, in: Christoph Menke und Juliane Rebentisch (Hg.), *Kunst. Fortschritt. Geschichte*, Berlin 2006, 57–66..

Werkkrise sei gedankt – nun nicht mehr zu nennen braucht. Was mit der Geste der Hinwendung zur schwierigen Kunst unserer Zeit auftritt, kehrt ihr in Wahrheit den Rücken zu.

Im Gedanken der Entlastungsfunktion der Kunst wird dieser versteckte Konservatismus offensichtlich.³¹⁴ Wie die These der Ästhetisierung der Lebenswelt fußt die These der Entkunstung der Kunst auf einer Verklärung des Vergangenen. Die angebliche Ununterscheidbarkeit von Kunst und Nicht-Kunst gilt für die Staffagen und Manieren der höfischen Kultur und bürgerlichen Salons wie für den kulturindustriellen Massenkonsum. Die Unterscheidung von gelungenen Werken und Kitsch war nie gesichert, sondern ist die Streitfrage des ästhetischen Urteils. Gegen Bubners bürgerliche Verklärung der Kunst der Vergangenheit steht die Einsicht, dass der Sinn von Kunstwerken, die diese Bezeichnung verdienen, niemals »gegeben« war. Wenn es uns so erscheint, liegt das daran, dass wir in eingeschliffenen Interpretationsschemata gefangen sind, welche jene innere Spannung der Gebilde verdecken, die sie erst zu Werken der Kunst macht. Wir bewegen uns im Bescheidwissen bürgerlicher Gebildetheit. Eine Entkunstung der Kunst findet nicht in den zerrütteten Formen der Gegenwartskunst, sondern in der akademischen und kulturindustriellen Verhärtung des Vergangenen statt. Gerade jene Werke und Performances, welche die tradierten Formideale sprengten, widerstehen der reibungslosen Integration ins Alltagsleben, das von den kulturindustriellen Hohlformen des bürgerlichen Kunstkanons dekoriert wird. Im Rückblick auf diese Debatten, die nun einige Jahrzehnte zurückliegen, zeigt sich die Doppeldiagnose von *Ästhetisierung* und *Entkunstung* als Symptom der Legitimationskrise der bürgerlichen Gesellschaft: In ihr beklagt das bürgerliche Subjekt den Verlust der ideologischen Funktion der bürgerlichen Kultur.³¹⁵ Dass sich die Gegenwartskunst in ihren selbstkritischen Formen dagegen sperrt, als Kompensationsangebot und Sinnsurrogat den Unsinn der bestehenden Verhältnisse zu stützen, zeigt nicht den Verlust, sondern vielmehr den Gewinn ihres Kunstcharakters an. Dass die Kunsttheorie bis heute den Argumenten Bubners und Danto Folge leistet, muss als Zeichen einer Verselbständigung des Kunstdiskurses gegen die künstlerische Arbeit verstanden werden. In der Subjektivierung der Kunstphilosophie durch das Paradigma der ästhetischen Erfahrung wie die Theorie der Bedeutungszuschreibung lieferte die Theorie die Legitimation ihrer eigenen Verselbständigung gleich mit.

Ein Begriff des Kunstwerks, der sowohl dem modernen Anspruch der Autonomie des Ästhetischen wie den werkkritischen Tendenzen der

314 Odo Marquard gesteht den Konservatismus der Kompensationstheorie offen ein: »Kunst ist konservativ oder sie ist keine [...].« Marquard 2003, 117.

315 Vgl. Emmanuel Alloa und Christoph Haffter, De quoi l'esthétisation est-elle le nom ?, in: *Nouvelle revue d'esthétique* n° 28/2, 2021, 5–23.

modernen Kunst gerecht wird, muss sich von solchen Verkürzungen lösen, ohne die gültigen Einsichten jener Debatten zu verlieren. Die Ästhetik darf die Kunst nicht zur Schwundform von Philosophie machen, indem sie die Werke einem kunstfremden Wahrheitskriterium unterwirft. Und sie muss den Werkbegriff von den tradierten Formeln und Schemata geschlossener Sinnganzheiten befreien, den die Arbeiten der Gegenwartskunst negieren. Dass der Werkbegriff auf diese Weise neu konzipiert werden kann, ohne zur bloßen Worthülse zu verkommen, soll im nächsten Kapitel gezeigt werden. Ein solcher Werkbegriff liegt nämlich bereits in jener Tradition vorgezeichnet, auf die sich die Theorie ästhetischer Erfahrung beruft. Im Rückgriff auf Immanuel Kant und Friedrich Schlegel soll im Folgenden ein Werkbegriff entwickelt werden, der den problematischen Bezug der Kunst auf die Ideen der Vernunft mit der künstlerischen Negation tradierter Ganzheitsvorstellungen verbindet: Es ist die Idee des Werks als Fragment.

V Das Werk als Fragment

In seiner letzten Vorlesung am Collège de France gab Pierre Boulez zu bedenken, dass nach alledem, was der Musik im 20. Jahrhundert widerfahren sei, der Begriff des Kunstwerks nur mehr als Fragment begriffen werden könne:

On peut maintenant, après toutes les expériences du XXe siècle, arriver à cette conclusion toute provisoire et soumise au doute : l'œuvre ne peut être que le fragment d'un tout imaginaire. L'œuvre considéré comme tout ne serait qu'une illusion habilement construite, mais comme la lumière à travers le prisme, se décompose en constituants fragmentaires, qui dans une continuité temporelle, reprennent l'apparence du tout.³¹⁶

Ein musikalisches Kunstwerk wäre demzufolge keine Totalität, sondern das Fragment eines imaginären Ganzen. Boulez erschließt diesen Gedanken aus der Erfahrung der Kunstmusik der letzten hundert Jahre. Ihr fragmentarischer Charakter scheint offensichtlich; nicht nur für die Expertin, sondern gerade auch für die unbedarften Hörerinnen. Mit dem Wegfall der tonalen Kadenzen verschwinden die emphatischen Schlüsse, wie die deutlichen Anfänge.³¹⁷ Manche Werke ziehen sich derart zusammen, dass sie nur noch wie ein musikalischer Moment klingen, oder bilden sogenannt offene Formen aus, in denen die Werkteile keine endgültige Anordnung finden.³¹⁸ Andere Musiken verlaufen derart richtungslos, dass das Werk selbst nur mehr wie ein Ausschnitt eines Klanggeschehens erscheint, das unendlich weitergehen könnte.³¹⁹ Wieder andere sind von so langen Momenten der Stille zersetzt, dass sie auseinander zu fallen drohen, während in anderen Werken so verschiedenartige Klanggestalten ineinander verschränkt werden, dass man gar nicht weiss, wie man sie zueinander hören soll.³²⁰ Diese Fragmentierung der musikalischen

316 Pierre Boulez, *Points de repère*, hg. von Jean-Jacques Nattiez et al., Paris 1995, 713.

317 Eine vor diesem Hintergrund interessante Klassifizierung post-tonaler Formen entwickelt Holzer 2011 (wie Anm. 141), 435–558.

318 Vgl. Simon Obert, *Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2008; Konrad Boehmer, *Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik*, Darmstadt 1967.

319 Vgl. Karlheinz Stockhausen, Momentform, in: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik I*, Köln 1963, 189–210.

320 Vgl. Carola Nielinger-Vakil, *Luigi Nono: a composer in context*, Cambridge ; New York 2015; Regine Elzenheimer, »... wenn in reicher Stille ...«. Pause, Fermate und Stille im Spätwerk Luigi Nonos, in: Patrick Primavesi und Simone Mahrenholz (Hg.), *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Schliengen 2005, 71–84; Wolfgang Rathert, Zeit als

Formen ist in der Moderne so allgegenwärtig, dass manchen das Fragment selbst schon als ein musikalischer Formtyp, als eine neue Gattung musikalischer Ganzheit erscheint – wodurch die Rede vom Fragment zuletzt seinen Sinn zu verlieren scheint.³²¹

Boulez' Vorschlag ist aber grundsätzlicher. Es geht ihm nicht um einen fragmentarischen Stil, der heute maßgeblich geworden wäre. Er erhebt nicht das Unvollkommene zur Norm.³²² Es geht ihm vielmehr um den Werkbegriff selbst: Was hieße es für unser Grundverständnis der musikalischen Kunst, wenn wir ihre Werke als Fragmente eines imaginären Ganzen begriffen?

Im Folgenden soll dieser Vorschlag weitergedacht werden. Wenn dieser Gedanke plausibel gemacht werden kann, dann stellt er die gewöhnliche Erzählung der Musik- und Kunstgeschichte vom Kopf auf die Füße. Zwar wird die Musik der Moderne auch der üblichen Erzählung zufolge von Fragmentierungen heimgesucht. Aber dieses Zerbrechen und Zersprengen musikalischer Ganzheiten versteht sie als Kritik am Begriff des Kunstwerks. Denn diese Musikgeschichtsschreibung versteht das Kunstwerk für gewöhnlich als ein vollendetes Ganzes. Indem die moderne Kunst solche Ganzheiten zerschlägt, so die herkömmliche Erzählung, entledige sie sich des Werkbegriffs. Denken wir aber mit Boulez das Werk selbst als Fragment, so kehrt sich die Situation um. Die aufgebrochenen, zerklüfteten und eingerissenen Gestalten der modernen Kunst wenden sich dann nicht vom Werkgedanken ab, sondern verwirklichen ihn. Und es sind dann die abgerundeten, wohlgeformten und artig geschlossenen Gebilde, welche nicht mehr als Werke der Kunst verstanden werden können – denn in ihnen ist die Ganzheit nicht imaginär, sondern gegeben.

Um diesen Gedanken zu stützen, soll im Folgenden auf Gründungstexte des modernen Kunstdenkens zurückgegangen werden. Ich möchte zeigen, wie Boulez' Gedanken bereits in Immanuel Kants Konzeption des ästhetischen Urteils und Friedrich Schlegels Übertragung dieser Konzeption auf die Kunstkritik vorgezeichnet ist. Das Herz dieser Konzeption bildet der Begriff der Reflexion. Er benennt ein in sich gebrochenes Denken. Das Denken der Kunst ist ein Denken, das nicht geradeaus geht, sondern sich an seinen Gegenständen bricht. Die Werke der Kunst als Fragmente zu begreifen, führt diesen Gedanken aus.

Motiv in der Musik des zwanzigsten Jh.s. Mit einem Ausblick auf Feldman und Nono, in: Richard Klein et al. (Hg.), *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*, Weilerswist 2000, 287–312.

321 Vgl. Kreidler 2018 (wie Anm. 62), 205.

322 So geschieht es etwa mit Bezug auf die Improvisation bei Andy Hamilton, *The aesthetics of imperfection: The finished work, and process versus product*, in: Lara Pearson und Andy Hamilton (Hg.), *The aesthetics of imperfection in music and the arts: spontaneity, flaws and the unfinished*, New York 2020, 11–19.

I. Kant und die Kritik des Schönen

Ästhetische Ideen

In Kants *Kritik der Urteilkraft* liegt einer der Gründungstexte der philosophischen Ästhetik vor. So will es eine weit verbreitete Annahme. Ihr steht die Tatsache gegenüber, dass der Auslegungstreit über diese Schrift bis in die Gegenwart anhält. Dieser Streit hat eine enorme Menge von abweichenden Interpretationen hervorgebracht. Die erste Schwierigkeit, an der sich die Deutungen abarbeiten, liegt darin, dass unklar ist, ob die philosophische Ästhetik überhaupt der primäre Gegenstand dieser Schrift ist. Bekanntlich zerfällt die dritte Kritik Kants in zwei Teile, die sehr unterschiedliche Fragestellungen bearbeiten: Eine Kritik des ästhetischen Urteils und eine Kritik des naturteleologischen Urteils.³²³ Es mag daher so scheinen, als ob sich bestenfalls der erste Teil der dritten Kritik mit philosophischer Ästhetik beschäftigt. Aber selbst innerhalb der Kritik des ästhetischen Urteils steht man vor zwei sehr ungleichen Themenkomplexen: Einer Kritik des ästhetischen Urteilens, das sich auf die Naturdinge, und einer Kritik des ästhetischen Urteilens, das sich auf die Gegenstände der Kunst bezieht. Einige Kommentatorinnen haben daher zu zeigen versucht, dass sich auch das ästhetische Urteil entzweit. Unter dieser Annahme haben sich zwei Deutungsoptionen herauskristallisiert: Entweder liefert Kants Text zwei gleichwertige, aber unterschiedliche Antworten auf die Frage des ästhetischen Urteils,³²⁴ oder aber, er erachtet die Frage nach der Kunst als sekundär und stellt die Frage des Naturschönen ins Zentrum.³²⁵ Auffälligerweise kommt der Frage nach der Kunst in keiner der beiden Deutungen eine Vorrangstellung zu. Insgesamt ist daher fraglich, inwiefern ein Text, der das Kunstschöne nicht ins Zentrum stellt, ein Gründungstext der Ästhetik als einer Philosophie der Kunst sein kann.

Im Folgenden kann es nicht darum gehen, diesem höchst elaborierten Auslegungstreit auf Augenhöhe zu begegnen. Mit Blick auf die gegenwärtigen Probleme des Kunstbegriffs soll vielmehr ein Strang aus dem verwirrenden Geflecht des kantischen Texts hervorgehoben werden, der noch im gegenwärtigen Kunstdenken Geltung beanspruchen kann. Dieser Strang wird sichtbar, wenn man die Kritik der ästhetischen

323 Den Zusammenhang der beiden Teile betont Wolfgang Wieland, *Urteil und Gefühl: Kants Theorie der Urteilkraft*, Göttingen 2001.

324 Vgl. Kern 2000 (wie Anm. 11).

325 Vgl. Henry E Allison, *Kant's theory of taste: a reading of the »Critique of aesthetic judgment«*, Cambridge 2010.

Urteilkraft von hinten her liest. In einem vieldiskutierten³²⁶ Paragraphen am Ende dieser Kritik schreibt Kant:

Man kann überhaupt Schönheit (sie mag Natur- oder Kunstschönheit sein) den Ausdruck ästhetischer Ideen nennen; nur daß in der schönen Kunst diese Idee durch einen Begriff vom Objekt veranlaßt werden muß, in der schönen Natur aber die bloße Reflexion über eine gegebene Anschauung, ohne Begriff von dem, was der Gegenstand sein soll, zur Erweckung und Mitteilung der Idee, von welcher jenes Objekt als der Ausdruck betrachtet wird, hinreichend ist.³²⁷

Das Schöne ist der Gegenstand des ästhetischen Urteils. Kant bestimmt es in diesem Paragraphen als der Ausdruck ästhetischer Ideen. Sowohl das Naturschöne wie das Schöne der Kunst sind ein solcher Ausdruck. Was aber ist eine ästhetische Idee? Kant gibt verschiedene Bestimmungen. Mit Bezug auf die Musik nennt er sie eine Idee von »einem zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle«. ³²⁸ Allgemein bestimmt er die ästhetische Idee als eine »Vorstellung der Einbildungskraft«, ³²⁹ die »viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff, adäquat sein kann«. ³³⁰ Sie ist »das Gegenstück (Pendant) von einer Vernunftidee« ³³¹ und sie verleiht den Produkten der schönen Kunst ihre Regelmäßigkeit. ³³² Man kann diese Bestimmungen auf vier wesentliche Momente bringen: Diese ästhetische Idee reguliert erstens einen Zusammenhang, eine Totalität. Aber diese Regel eines zusammenhängenden Ganzen ist zweitens kein Begriff, sondern eine Vorstellung der Einbildungskraft. Der so regulierte Zusammenhang kann drittens mit Begriffen unendlich ausgedeutet werden, aber niemals ist ein Begriff erreicht, der diesen Zusammenhang gänzlich erfasst. In dieser unendlichen Auslegbarkeit ist die ästhetische Idee viertens auf die Ideen der Vernunft bezogen, sie ist ihr Gegenstück oder Analogon. Diese vier Momente – die Regelmäßigkeit einer Totalität, das Nicht-Begriffliche dieser Regel, die unendliche Auslegbarkeit des Zusammenhangs und dessen Ideenbezug – sind die Bestimmungen dessen, was im Schönen zum Ausdruck kommt.

326 Vgl. Aaron Halper, Rethinking Kant's distinction between the beauty of art and the beauty of nature, in: *European Journal of Philosophy* 28/4, 2020, 857–875; Mojca Kuplen, Reflective and Non-reflective Aesthetic Ideas in Kant's Theory of Art, in: *The British Journal of Aesthetics* 61/1, 2021, 1–16.

327 Kant 2006 (wie Anm. 12). B 204.

328 Ebd. B 219.

329 Ebd. B 193.

330 Ebd.

331 Ebd.

332 Ebd. B 254.

Die Negativität des Schönen

Von hier aus lassen sich die ebenso bekannten wie umstrittenen Bestimmungen des ästhetischen Urteils besser verstehen, die Kant zunächst anhand des Naturschönen einführt. Die zentrale Bestimmung ist die subjektive Zweckmäßigkeit des Schönen. Die Zweckmäßigkeit ist das Prinzip der Urteilskraft, das die zwei Teile der Kritik der Urteilskraft verbindet. Kant nennt das Schöne zweckmäßig ohne Zweck.³³³ Ein Zweck ist das, worum willen etwas gemacht wird. Die Rede vom Zweck setzt also ein Subjekt voraus, das diesen Zweck der Sache intendiert. Ein solcher Zweck ist begrifflich bestimmt. Dieser Begriff leitet das Tun oder Herstellen an. In diesem Sinn meint Kant, dass wir einen Zweck denken, sobald wir einen Begriff einer Sache als Ursache dieser Sache denken.³³⁴ Der Begriff ihres Zwecks ist dann der Begriff dieser Sache selbst, der das Subjekt, welches diese Sache hervorbringt, anleitet. Zweckmäßig hingegen ist eine Sache, wenn sie zu etwas gut ist. Das setzt nicht voraus, dass ein Subjekt diese Sache tatsächlich zu diesem Zweck gemacht hat. Eine zweckmäßige Sache erscheint ganz so, als hätte ein Subjekt sie um eines Zwecks willen gemacht – ohne dass dies der Fall sein müsste. Das Schöne erscheint in diesem Sinn zweckmäßig, aber ohne Zweck.

Aber worin besteht die Zweckmäßigkeit des schönen Gegenstandes? Kants Bestimmungen sind nicht einfach zu entschlüsseln und man muss etwas ausholen, um die Antwort zu verstehen. So viel ist gewiss: In der Erfahrung des Schönen befassen wir uns mit einem Erfahrungsgegenstand, einem einzelnen Erscheinungskomplex, der unsere Denkvermögen in ein Verhältnis zueinander bringt, das von einem Gefühl der Lust begleitet wird. Das ästhetische Urteil hat dieses besondere Lustgefühl zum Bestimmungsgrund: Es verbindet den ganzen Vollzug, durch den die gegenstandsbezogenen Vorstellungen die Denkvermögen in dieses eigentümliche Verhältnis setzen, mit diesem Lustgefühl.³³⁵

Einen Gegenstand zu denken heißt aber normalerweise: ihn zu bestimmen. Einen besonderen Erfahrungsgegenstand bestimmt man – in Kants Konzeption der Erkenntnis–, indem man die Gegebenheiten der

333 Kant 2006 (wie Anm. 12), B 61.

334 Ebd. XXVIII.

335 Dazu Wieland 2001, § 10–12. Um diese These vertreten zu können, muss ein weiterer Urteilsbegriff von einem engen unterschieden werden. Urteile im weiten Sinne sind Vorstellungsverbindungen. Ein Wahrnehmungsurteil verbindet etwa eine Anschauung mit der Vorstellung des Ich, das Urteil des Angenehmen verbindet eine Anschauung mit einem Gefühl der Lust, das Geschmacksurteil verbindet ein bestimmtes Verhältnis von Anschauung und Begriff mit dem Gefühl der Lust. Urteile im engeren Sinne sind objektive Erkenntnisurteile, die Anschauungen mit einem Begriff verknüpfen und so auf einen Gegenstand beziehen. Vgl. ebd. 204ff.

sinnlichen Wahrnehmung mithilfe der Schemata der Einbildungskraft unter allgemeine Begriffe des Verstandes subsumiert. Die begriffliche Bestimmung vollzieht man in Urteilen: In Urteilen denkt man, was ein Erscheinungskomplex ist. Das Eigentümliche am ästhetischen Urteil, so Kants Vorschlag, liegt dagegen darin, dass es kein bestimmendes, sondern ein reflektierendes Urteil ist.³³⁶ Bestimmend ist ein Urteil, das zu einer gegebenen, allgemeinen Begriffsregel einen besonderen Fall findet, den es subsumiert. Reflektierend ist ein Urteil, das von einem besonderen Erscheinungskomplex ausgeht, zu dem es eine allgemeine Begriffsregel sucht. Das Reflektieren über das Erscheinende besteht darin, seine Aspekte und Momente zu unterscheiden, zu vergleichen und zu Einheiten zu verbinden, um einen passenden Begriff zu finden.³³⁷ Im Erkennen greifen Reflexion und Bestimmung für gewöhnlich ineinander: Über gegebene Anschauungskomplexe wird reflektiert bis eine geeignete Begriffsregel gefunden ist, unter welche sich die Anschauung subsumieren lässt.

Das Reflektieren hat sein Ziel also im Bestimmen. Im ästhetischen Urteil wird aber reflektiert, ohne dass es zu einem Bestimmungsabschluss kommt. Das lustvolle Verhältnis zwischen den Vermögen des Denkens, das sich in der Auseinandersetzung mit dem schönen Gegenstand einstellt, geht mit einem unendlichen Aufschub des Urteilsabschlusses einher. Gegen die verharmlosende Redeweise Kants, der dieses Verhältnis als wohlproportioniertes, harmonisches und spielerisches Zusammenwirken von Sinnlichkeit und Begriff, von Einbildungskraft und Verstand beschreibt, muss man den sachlichen Punkt festhalten, dass im ästhetischen Urteil ein Reflexionsgeschehen gerade darin als lustvoll erfahren wird, dass es *nicht* zum Abschluss kommt. Hat das Reflektieren jedoch im bestimmenden Urteilen sein Ziel, so muss man sagen: Im ästhetischen Urteil wird das Scheitern des Urteilens, das Verfehlen seines Ziels als lustvoll erfahren. Darin liegt die Negativität des ästhetischen Urteilsaufschubs.³³⁸ Die sinnlichen Anschauungen und die begrifflichen Mittel,

336 Kant 2006, B XXVI (179).

337 Reflektieren heisst »[...] gegebene Vorstellungen entweder mit andern, oder mit seinem Erkenntnißvermögen, in Beziehung auf einen dadurch möglichen Begriff [sic] zu vergleichen und zusammen zu halten.« Kant 2006, 211. Dass dies der hier relevante Begriff von Reflexion ist, wird nahegelegt von Paul Guyer, *Kant and the claims of taste*, Cambridge (Mass.) 1979, 40. Dieter Henrich hingegen bestreitet diese Auffassung, vgl. Dieter Henrich, Kant's Explanation of Aesthetic Judgment, in: *Aesthetic judgment and the moral image of the world*, Stanford, Calif. 1992, 29–56, hier: 45–46.

338 Diese Deutung stützt sich auf Motive, die Christoph Menke und Andrea Kern entwickelt haben. Durch diese negativistische Lesart wird das Schönen dem Erhabenen angenähert. Der Unterschied besteht in der Rolle der Einbildungskraft: Im Erhabenen scheitert nicht das begriffliche Urteilen, sondern

das Besondere und das Allgemeine, passen in ihm nicht zusammen, sie stimmen nicht überein: Jeder Bestimmungsversuch, jede Verallgemeinerung in Anbetracht des Besonderen wird über sich hinausgedrängt und erweist sich als ungenügend, als vorläufig. Nur so kann es sein, dass die Reflexion über die schöne Erscheinung zu keinem Abschluss kommt und gerade in dieser Unabgeschlossenheit als lustvoll erfahren werden kann. Aber zugleich muss der besondere Erscheinungskomplex so geartet sein, dass er die Suche nach einer allgemeinen Regel anregt und fordert. Andernfalls würde man die Reflexion über ihn ja einfach abbrechen und die Sache als unverständlich auf sich beruhen lassen. Das Verhältnis der Vermögen des Denkens muss daher als eine Spannung verstanden werden: Sinnlichkeit und Begriff, Einbildungskraft und Verstand werden in eine Spannungslage versetzt, in der die Suche nach einer Entsprechung ständig erneuert und zugleich das Erreichen einer Übereinstimmung immer aufgeschoben wird.

Im Hinblick auf diese Spannungslage kann die schöne Erscheinung als zweckmäßig verstanden werden. Es handelt sich dabei um eine seltsame Zweckmäßigkeit, denn das Schöne stellt ja gerade im Hinblick auf das Denken ein Problem dar: Anders als eine umstandslos identifizierbare Sache lässt es unser Urteilsvermögen scheitern. Aber dieses Scheitern ist mit einer höchsten Aktivität des Denkens verbunden, die Kant auch als Verlebendigung bezeichnet.³³⁹ Das führt uns zurück auf die Ausgangsbestimmung der ästhetischen Idee: In ihr wird eine »unnennbare Gedankenfülle« durchdacht, die sich auf keinen Begriff bringen lässt. Zugleich ist diese Fülle keine chaotische Gedankenflucht, sondern bildet einen organisierten Zusammenhang, eine regelhafte Totalität aus. Deshalb weicht das Vermögen des Denkens vor solchen Erscheinungen nicht zurück, sondern vertieft sich immer weiter in diese unbegrifflich geregelten Zusammenhänge, die unendlich »viel zu denken« geben.

Diese Vertiefung der Reflexion in der Erfahrung des Schönen ist auf die Ideen der Vernunft bezogen. Das leuchtet vor dem Hintergrund des Gesagten ein. Denn auch die Ideen der Vernunft lassen sich nicht in bestimmenden Urteilen denken. Die Ideen der Vernunft sind Begriffe absoluter Totalitäten. Jedes bestimmende Urteil theoretischer Natur geht auf einen Weltausschnitt, den es bestimmt, und setzt mit seinem Geltungsanspruch eine Reihe von Bedingungen voraus, unter denen es gilt. Solche Bedingungsreihen, in denen einzelne bestimmende Urteile

die schematisierende Vereinheitlichung der Einbildungskraft. Sie führt Kant bekanntlich in die erbauliche Selbstbestätigung der Vernunft. Das Schöne scheint dahingegen eigentlich noch negativer: In ihr triumphiert nicht der Begriff über die Sinnlichkeit, sondern beide geraten ins Tanzen. Die Verschränktheit von Scheitern und Gelingen im Ästhetischen ist daher, in dieser Lesart, auch im Schönen entscheidend.

339 Kant 2006, B146.

zusammenhängen, lassen sich in Schlüssen artikulieren. Die Vernunft ist bei Kant der Name für das Vermögen zu schließen: Sie bringt die einzelnen bestimmenden Urteile in Begründungszusammenhänge.³⁴⁰ Solche Zusammenhänge von Begründungen hängen aber in der Luft, solange sie zu keinem Abschluss kommen. Erst wenn sie einen Gesamtzusammenhang ausbilden, der keiner weiteren Begründung mehr bedarf, der also keine weitere Bedingung außer sich hat, ist auch jedes einzelne Urteil wirklich begründet. Ein solcher Gesamtzusammenhang von Bedingungen wäre daher unbedingt, d.h. absolut.

Die Ideen der Vernunft sind solche Abschlussbegriffe. Kant unterscheidet deren drei: Die Seele, die Welt und Gott. Sie bilden notwendige Voraussetzungen des bestimmenden Denkens. Aber sie können selbst nicht zum Gegenstand eines bestimmenden Urteils mit Wahrheitsanspruch werden. Denn solche Urteile gehen ja auf Weltausschnitte, die sie unter Voraussetzung gewisser Bedingungen bestimmen. Eine unbedingte Totalität kann aber nie als bedingter Weltausschnitt beurteilt werden. Sie ist kein möglicher Erfahrungsgegenstand. Sie ist vielmehr das Produkt einer Geltungsreflexion auf erfahrungsbezogene Urteile. In diesem Sinne übersteigen die Ideen das bestimmende Urteilen, deren notwendige Voraussetzung sie zu denken geben. Sie leiten das Urteilen an, ohne selbst beurteilt werden zu können.

Auch hier findet also eine Reflexion statt – die kritische Selbstprüfung des urteilenden Denkens –, die in eine Kritik des Urteilens führt: Das urteilende Denken vermag seine eigene Voraussetzung nicht einzuholen. Auf diese Weise lassen sich die ästhetischen Ideen, die im Schönen zum Ausdruck kommen, auf die Ideen der Vernunft beziehen:

[...] unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann. – Man sieht leicht, daß sie das Gegenstück (Pendant) von einer Vernunftidee sei, welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine Anschauung (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann.³⁴¹

Die seltsame Zweckmäßigkeit des Schönen ist ohne Zweck, weil sie nicht auf einen Begriff bezogen ist, sondern auf eine ästhetische Idee. Wie ein Begriff hat sie eine regulierende Funktion, sie ist regel- oder gesetzartig. Wie bei einer Vernunftidee kann es keine wahrheitsfähigen Urteile über sie geben, sondern sie fordert eine prinzipiell unendliche Reihe von bestimmenden Urteilen, die sich an ihr wie an einem Fluchtpunkt ausrichten. Auf diese Weise verknüpft sie die Regelhaftigkeit, Unausdeutbarkeit und den Ideenbezug des Schönen.

340 Kant 1998 (wie Anm. 41), A330 / B386.

341 Kant 2006 (wie Anm. 12), B 192–193

Das Schulgerechte

Die bisherigen Auslegungen machen deutlich, dass die berühmte Begrifflosigkeit des ästhetischen Urteils, an der sich bis heute die Geister scheiden, schon bei Kant nicht bedeuten kann, dass Begriffe im ästhetischen Beurteilen keine Rolle spielen. Begriffe sind vielmehr integraler Bestandteil des ästhetischen Urteils. Der ästhetische Gesichtspunkt wird verkürzt, wenn er als reines Sehen oder Hören, als Wahrnehmung vor aller begrifflichen Bestimmung verstanden wird. Begriffslos ist das ästhetische Urteil im präzisen Sinne, dass sein Bestimmungsgrund kein Begriff ist, sondern das lustvolle Gefühl einer Spannung, in welche die begrifflichen und sinnlich-affektiven Vermögen in der Auseinandersetzung mit einem Erscheinungskomplex geraten.

Die Bestimmung des Schönen als Zweckmäßigkeit ohne Zweck birgt jedoch ein Problem für jede Kunstphilosophie, die an die Überlegungen Kants anschließen will. Denn Kunstwerke sind Artefakte, die von jemandem hergestellt wurden. Dieses Herstellen ist notwendigerweise von Begriffen angeleitet: Das künstlerische Subjekt verwirklicht ja begrifflich bestimmte Absichten. Deshalb klingt es schief, wenn man behauptet, die Werke der Kunst seien zweckmäßig ohne Zweck. Sie haben ja einen Zweck, nämlich, ganz allgemein, Kunstwerke zu sein, und im Besonderen: Ein Streichquartett, eine Sonate oder Phantasie, eine ortsspezifische Installation oder institutionskritische Performance, ein Stilleben, eine suprematistische Komposition oder eine Tragödie zu sein. Die Begriffe, welche die Kunstproduktion anleiten, sind der Kunstbegriff im Allgemeinen, aber auch alle seine Gattungs-, Stil-, Form- und Artbegriffe. Sie bilden die Zwecke der Kunstproduktion und erklären die Zweckmäßigkeit ihrer Produkte. Wenn die Kunst darin aufginge, solche Zwecke zu realisieren, dann wäre das ästhetische Urteil tatsächlich für die Kunst irrelevant. Denn die Beurteilung der Kunstwerke hätte die Kunstbegriffe als Bestimmungsgrund: Sie würde in der Reflexion den Erscheinungskomplex unter diese Begriffe subsumieren und vergleichend beurteilen, ob die Fälle ihren Begriff erfüllen oder nicht.

Um dieser Schwierigkeit zu begegnen, führt Kant die Unterscheidung zwischen dem Schulgerechten und dem Geistvollen ein.³⁴² Um überhaupt etwas herstellen zu können, muss sich die Künstlerin einen Begriff zum Zweck setzen – wie vage auch immer dieser Begriff sein mag. Ein Werk wäre aber nicht schön, wenn es in der Erfüllung seines Begriffs aufginge. Solche Werke wären, nach Kants Ausdruck, bloß »schulgerecht«, aber ohne Geist. Das Schulgerechte genügt den tradierten Regeln, Normen und

342 Ebd. B 186. Dazu auch Grit Schwarzkopf, *Vom Schönen zum Organismus zum Geist* (Konzepte. Hefte für Philosophie, 2), Frankfurt am Main 2016, 83–107, hier: 89.

Konventionen der Kunst einer Zeit. Dieses Regelwerk ist für gewöhnlich wirksam, ohne ausdrücklich gemacht zu werden; dennoch lässt es sich auf Begriffe bringen. Es ist die Gesamtheit der Kunstgriffe, der künstlerischen Techniken, welche in Satzlehren, poetologischen Abhandlungen und Malereitraktaten festgehalten werden und so den eigentlichen Gegenstand einer Wissenschaft der Kunst bilden. Die Begriffe halten fest, was einer Zeit als geschmackvoll gilt. Sie sind deshalb nicht ohne Beziehung zum ästhetischen Urteil, das Kant auch Geschmacksurteil nennt.³⁴³ Die Normen der Kunst sind ja von Werken abgeleitet, die als Klassiker, als Meisterwerke gelten, die also dem ästhetischen Urteil genügen. Aber sobald die Gestaltungsprinzipien und Formen klassischer Werke zu begrifflichen Regeln der Kunst erhoben werden, verlieren die Werke, die sich darin erschöpfen, solchen Begriffen zu genügen, ihre ästhetische Spannung:

Man sagt von gewissen Produkten, von welchen man erwartet, daß sie sich, zum Teil wenigstens, als schöne Kunst zeigen sollten: sie sind ohne Geist; ob man gleich an ihnen, was den Geschmack betrifft nichts zu tadeln findet. Ein Gedicht kann recht nett und elegant sein, aber es ist ohne Geist. Eine Geschichte ist genau und ordentlich, aber ohne Geist, eine feierliche Rede ist gründlich und zugleich zierlich, aber ohne Geist.³⁴⁴

Ein Produkt der schönen Kunst darf in diesem Sinne nicht bloß geschmackvoll, es muss darüber hinaus auch geistvoll sein. Der Begriff Geist steht klassischerweise für das belebende Prinzip einer Sache. In diesem Sinne ist es auch der Geist einer künstlerischen Sache, der die Erkenntniskräfte »zweckmäßig in Schwung versetzt, d.i. in ein solches Spiel, welches sich von selbst erhält und selbst die Kräfte dazu stärkt.«³⁴⁵ Man sieht leicht ein, weshalb das bloß Geschmackvolle einen unendlichen Aufschub der Reflexion nicht auslösen kann. Denn das Geschmackvolle lässt sich durch die Begriffe des Schulgerechten restlos bestimmen. Die Regel, welche solchen Gebilden die Einheit gibt, ist ein Begriff. Die Reflexion wird nur dann in jene Kritik des bestimmenden Urteilens getrieben, die im Schönen als Lust gefühlt wird, wenn die Regel eines Werks, sein vereinheitlichendes Prinzip, nicht ein Begriff, sondern eine ästhetische Idee ist.

Kant nennt das Vermögen zu ästhetischen Ideen in diesem Sinne auch Genie.³⁴⁶ Der Geniebegriff mit seiner ganzen Wirkungsgeschichte ist problematisch.³⁴⁷ Denn er suggeriert, dass die ästhetischen Ideen durch ein Vermögen produziert werden, über das gewisse Subjekte verfügen und

343 Kant 2006, passim.

344 Kant 2006, B 192.

345 Ebd.

346 Ebd. B242.

347 Vgl. Hee Sook Oh, ›Das abgelehnte Genie‹ – Betrachtungen zur Kritik an der musikalischen Genieästhetik im 20. Jahrhundert, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 44/1, 2013, 79–99.

andere nicht. Jene Subjekte, die das geniale Vermögen besitzen, können Kunstwerke hervorbringen, ja alles, was solche Genies hervorbringen, wäre genial.

Die Unterscheidung von Geist und Geschmack, von ästhetischer Idee und den Begriffen des Schulgerechten weist aber in eine andere Richtung. Sie zielt nicht auf eine Erhöhung, sondern auf eine Depotenziierung des subjektiven Könnens in der Kunst. Ästhetische Ideen kommen in der künstlerischen Arbeit zustande, ohne dass das Subjekt dieser Arbeit darüber gänzlich Kontrolle hätte. Sein Vermögen erstreckt sich auf das Schulgerechte: Es bezeichnet das subjektive Können, das die Künstlerinnen bis zur Virtuosität ausbilden. Geistvoll werden die Arbeiten jedoch erst durch einen Widerstand, etwas Subjektfremdes, das dieses sichere Können und Beherrschen durchkreuzt.³⁴⁸

Kant verwendet den Begriff der Natur, um diesen gegenstrebigem Vektor des künstlerischen Arbeitsprozesses zu bezeichnen: Im Genie, so die berühmte Phrase, gibt die Natur der Kunst die Regel.³⁴⁹ Damit kann nicht gemeint sein, dass die Regeln gelingender Kunst natürlich seien oder dass die Kunst die Natur nachzuahmen hätte. Natur steht hier vielmehr für die Abwesenheit von Absichten oder Intentionen. Gelingende Werke, so lässt sich der Gedanke umformulieren, gehen nicht in jenen Absichten und Intentionen auf, welche die Künstlerinnen mit ihren Kunstbegriffen des Schulgerechten anleiten. Sie gehen überhaupt hinaus über den Bereich dessen, was sich als begrifflich bestimmter Zweck intendieren lässt. Dasjenige, was sie zu geistvollen Gebilden macht und die Reflexion über sie unendlich aufschiebt, sprengt die Immanenz der schulgerechten Begriffe: Es ist ein Intentionsloses.³⁵⁰

Treibt man diesen Gedanken weiter, so wird man gegen den Wortlaut Kants sagen müssen, dass die Unterscheidung vom Geistvollen und Schulgerechten, von ästhetischen Ideen und den Regeln des Geschmacks, das Problem des ästhetischen Urteils in den Bereich des Geschichtlichen hineinzieht. Denn gerade die angebliche Naturgabe des Genies bezeichnet ja die geschichtliche Bewegung der Kunst, die als geistvolle erst in der Negation der zum Schulgerechten verhärteten Kunstnormen existiert. An die Stelle des Schulgerechten treten keine natürlichen Regeln, kein ursprüngliches Fühlen oder unmittelbare Kraft. Vielmehr muss der Überstieg gelungener Werke über die Normen der Kunst als deren Selbstkritik verstanden werden, die jener Selbstkritik des urteilenden Denkens entspricht, welche das Spannungsgefühl des Schönen vollzieht.

348 Vgl. Menke 2013 (wie Anm. 126), 14.

349 Kant 2006, B 181.

350 Das ist freilich nicht Kants Begriff, sondern Adornos Aneignung des Gedankens, vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetik: 1958–59*, hg. von Eberhard Ortland (Nachgelassene Schriften, 3), Frankfurt am Main 2017.

In dieser Weise lässt sich, wie zu Beginn dieser Arbeit bereits behauptet wurde, der Begriff des Genies durch den Eigensinn des historischen Materials der Kunst ersetzen: Es sind die Potenziale und Tendenzen des gesellschaftlich vermittelten und vorgeformten Materials, das in der künstlerischen Arbeit als Gegenvektor zu den Absichten und Formintentionen der Künstlerinnen wirkt. Über solche Materialtendenzen kann das künstlerische Subjekt nicht verfügen, es widersteht seiner Gestaltungsmacht, es übersteigt das, was jemand können kann. In diesen Tendenzen macht sich ein Intentionloses geltend, das im besonderen Zusammenhang des erarbeiteten Werks zum Ausdruck kommt. Die ästhetischen Ideen sind keine Ausflüsse einer Naturgabe, sondern das Produkt der subjektiven Auseinandersetzung mit dem historisch bewegten Material der Kunst.

An diesem Punkt schießt unsere Auslegung freilich über den Text der *Kritik der Urteilskraft* hinaus. Es sollte aber sichtbar geworden sein, dass dieser Überschuss in Kants Gedankens selbst angelegt ist. Die Kunstphilosophie der Jenaer Frühromantik, insbesondere gewisse Einsichten Friedrich Schlegels, können als Fortsetzung dieser Impulse verstanden werden, die in Kants dritter Kritik nicht ausgeführt werden. Schlegel übersetzt die kantischen Motive in eine Theorie der künstlerischen Modernität, also in eine Kunstauffassung, welche die Geschichtlichkeit des künstlerischen Materials ins Zentrum rückt.

2. Schlegel und die Kunst der Moderne

Vom Geschmack zur Kunstkritik

Die Rekonstruktion der Kantischen Grundlegung des Ästhetischen hat gezeigt, dass der entwickelte Begriff des Schönen den Ausdruck ästhetischer Ideen miteinschließt, der sich erst im Kunstwerk verwirklicht. Etwas als schön zu beurteilen heißt, es als solchen Ausdruck zu denken. In dieser Beurteilung ist die Urteilskraft nach ihrem eigenen Prinzip der Zweckmäßigkeit tätig. Zweckmäßig erweist sich das Werk für die Selbstkritik der Denkvermögen, indem es eine ästhetische Idee realisiert. Die ästhetische Idee verwirklicht sich in der Spannung von Einzigartigkeit und Gesetzmäßigkeit: Sie ist eine einzigartige Konfiguration von Erscheinungen, die in ihrer Unausdeutbarkeit auf die Vernunftideen bezogen ist.

Kants Kritik des ästhetischen Urteils kommt so zu einem Abschluss, wo die Philosophie der Kunst beginnt. In seiner verharmlosenden Darstellung überspielt Kant den Konflikt, der seine Konzeption durchzieht. Seine ganze Ästhetik spricht vom Schönen, ja selbst vom Erhabenen, als einem Erbaulichen. Daran knüpfen im 20. Jahrhundert die Kompensations-theorien der Kunst an. An der Kunst erfährt diesen Theorien zufolge

das Subjekt jene Selbstbestätigung und Lebendigkeit, die ihm das Leben in der bürgerlichen Gesellschaft vorenthält.

In dieser Verharmlosung zeigt sich die Grenze des Kantischen Vorschlags. Nimmt man den Gedanken des ästhetischen Urteils ernst, so muss man den Widerspruch entwickeln, den er in sich beschließt. Betont Kant zwar das harmonische Spiel, das, in der Kunst wie in der Natur, mit dem Schönen einhergeht, so kann er nicht verbergen, dass dieses Spiel von der Spannung eines Gegensatzes angetrieben wird, den das Schöne nicht schlichtet, sondern austrägt. Ob und wie sich ästhetische Idee und Geschmack, Ideenbezug und Anschaulichkeit, Verstandesgesetz und Einbildungskraft, Einzigartigkeit und Regelmäßigkeit im Kunstwerk vereinen lassen, versteht sich keineswegs von selbst.

Diesen Konflikt in seiner ganzen Unausweichlichkeit ins Zentrum der Kunsttheorie zu stellen, scheint mir der entscheidende Zug von Friedrich Schlegels früher Kunstphilosophie zu sein. Seine frühen Schriften zur Kunst entstehen unmittelbar im Anschluss an die Kritiken Kants und sind doch von einem Grundton geprägt, der weit ins 20. Jahrhundert vorausweist.³⁵¹ In ihnen erscheint das moderne Subjekt in seiner ganzen Zerrissenheit, die moderne Kunst wird zu einem schier unlösbaren Problem und die Werke, die unter diesen Bedingungen gelingen, sind von diesen Problemen nicht verschont, sondern denken sie konsequent durch: Sie sind Reflexionsgestalten. Schlegel vollzieht damit jenen Schritt, den alle kunstphilosophischen Versuche, meist stillschweigend, gehen müssen, wenn sie Kants Autonomiedanken aktualisieren wollen: Er übersetzt das Urteil des Schönen in das Urteil der Kunstkritik. Die Frage *Ist es schön?* wird nicht verworfen, aber sie verwandelt sich in die Frage: *Ist es Kunst?* Die Theorie der Kunst sucht in der Nachfolge Schlegels nicht mehr die natürlichen Gesetze des Schönen, sondern stellt die Frage, wie Kunst unter den historischen Bedingungen der Gegenwart möglich ist. Im Folgenden sollen deshalb einige Kerngedanken Friedrich Schlegels aus dem unübersichtlichen Gewirr seiner Texte herausgehoben werden, die er in den 1790er Jahren im kurzlebigen Diskussionszusammenhang der Jenaer Frühromantik entwickelte.³⁵²

351 Auch Peter Osborne versucht die Kunstphilosophie Friedrich Schlegels als Vorläufer der zeitgenössischen, postkonzeptuellen Kunst zu lesen. Er setzt der kantischen Betonung der Sinnlichkeit die frühromantische Betonung der Reflexion entgegen. Kant steht somit für eine – überkommene – ästhetische Auffassung der Kunst, die durch die Reflexionstheorie der Frühromantik überwunden wird. Diese Entgegensetzung verstellt jedoch den Blick auf die Abhängigkeit der Schlegelschen Gedanken von der Kantischen Theorie, die Manfred Frank zurecht immer wieder betont, vgl. Osborne 2013 (wie Anm. 8), 37–70; Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik: Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1989.

352 Vgl. Manfred Frank, »Unendliche Annäherung«: *die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, Frankfurt am Main 1997; Frederick C. Beiser,

Die Krise des Alten

Wenn Kants Darstellung zutrifft, steht die Kunstkritik vor einem schier unlöslichen Problem: Will sie etwas als ein Kunstwerk verstehen, muss sie es als Einheit auffassen. Jeder Begriff einer solchen Einheit wäre aber von anderen Werken abgezogen – er bildete eine allgemeine Regel. Gerade solchen Regeln darf das Werk nicht entsprechen, soll es nicht ins bloß Schulgerechte abfallen. Die Kunstkritik muss also etwas als einheitlich verstehen, das sich unter jedem Begriff als uneinheitlich herausstellt.

Spinnt man diesen Gedanken weiter, so erweist sich die Entwicklung der Kunst als eine fortwährende Umwälzung aller Kunstbegriffe: Jede theoretische Auffassung von technischer Richtigkeit und gelungener Einheit kommt prinzipiell zu spät und gilt nur auf Zeit. Die Vorbildfunktion früherer Werke schwindet allmählich, weil spätere Werke unter veränderten Schulbedingungen ganz andere Absatzbewegungen vollziehen müssen. Mit Blick auf frühere Werke müssen die jüngsten Werke chaotisch erscheinen, und aus der Sicht der jüngsten Werke wirken die alten steif. Die Konzeption des autonomen Kunstwerks impliziert auf diese Weise den Primat des Neuen, der die Vorbildfunktion des Alten zuletzt auf dessen Eigenschaft reduziert, auch einmal neu gewesen zu sein. In dieser Nachfolge durch Nachahmungsverweigerung erweist sich Kants Konzeption als eine Kunsttheorie der Moderne. In ihr treten die Allgemeinheit der Normen des Geschmacks und die Besonderheit gelungener Werke, das Urbild des Schönen und der Imperativ des Neuen in einen Gegensatz: Es ist der Gegensatz des Klassischen und des Modernen.

Das Klassische wie das Moderne sind aber als Phänomene der Moderne zu begreifen: Klassisch erscheint etwas nur im Rückblick der Modernen und umgekehrt konstituiert sich die künstlerische Moderne erst durch die Entzweigung und Entgegensetzung der Idee von klassischen Kunstnormen und ihrer Überwindung. Die Moderne bezeichnet, anders gesagt, im Kern ein geschichtliches Selbstverhältnis der Kunst, eine Kunst, der das problematische Verhältnis zu ihrer Geschichte wesentlich ist. Um einen Eindruck dieser Radikalisierung des Kunstdenkens zu vermitteln, die Schlegel vollzieht, werde ich im folgenden Abschnitt einige Stellen und Motive seiner Kunstphilosophie für sich selbst sprechen lassen, bevor ich ihren systematischen Zusammenhang im Anschluss rekonstruiere.

Wie können die Werke der Alten Vorbilder des Schönen sein, wenn die Schönheit neuer Werke am regelbrechenden Akt der Regelsetzung hängt? Dies ist die Frage der *Querelle des Anciens et des Modernes*, die Friedrich Schlegel in seinem frühen Aufsatz *Über das Studium der*

The romantic imperative: the concept of early German romanticism, Cambridge (Mass.) 2006.

*Griechischen Poesie*³⁵³ wieder aufgreift.³⁵⁴ Der Altphilologe Schlegel stellt sich zunächst auf die Seite der *Anciens* und versteht die gesamte Moderne als Krise des Alten:

Jedem großen Originalkünstler pflegt hier, so lange ihn noch die Flut der Mode emporträgt, ein zahlloser Schwarm der armseligsten Kopisten zu folgen, bis durch ihre ewigen Wiederholungen und Entstellungen das große Urbild selbst so alltäglich und ekelhaft geworden ist, daß nun an die Stelle der Vergötterung Abscheu oder ewige Vergessenheit tritt. *Charakterlosigkeit* scheint der einzige Charakter der modernen Poesie, *Verwirrung* das Gemeinsame ihrer Masse, *Gesetzlosigkeit* der Geist ihrer Geschichte, und *Skeptizismus* das Resultat ihrer Theorie. [...] Wenn man diese Zwecklosigkeit und Gesetzlosigkeit des Ganzen der modernen Poesie, und die hohe Trefflichkeit der einzelnen Teile gleich aufmerksam beobachtet: so erscheint ihre Masse wie ein Meer streitender Kräfte, wo die Teilchen der aufgelösten Schönheit, die Bruchstücke der zerschmetterten Kunst, in trüber Mischung sich verworren durcheinander regen.³⁵⁵

Die antike Schönheit befriedigt den Geschmack, sie ist selbständig, objektiv, in sich ruhend. Sie ist das Produkt einer natürlichen Bildung, einer glücklichen Naivität. Dagegen erscheint die gesamte nach-antike Kunst als Mangel, ein ewiges Suchen nach dem Unverbrauchten, Individuellen, Genialen, ein Verlangen, das sich immer erneuert und so ewig unbefriedigt bleibt. Die moderne Kunst ist in diesem Sinne für Schlegel nicht mehr schön, sondern interessant. Sie hat ihre Selbstverständlichkeit verloren und steht deshalb unter Rechtfertigungsdruck. Sie ist das Produkt einer künstlichen Bildung, in der die Kunst mithilfe von Theorien und Poetiken nach herrschenden Begriffen und Kunstnormen sucht. Gerade die Nachahmung der antiken Kunstwerke ist Zeichen dieser Künstlichkeit: Die antiken Vorbilder werden zu Gesetzen, die sich die gesetzlos gewordene moderne Kunst selbst vorsetzt.³⁵⁶ In diesem Vorrang der Theorie vor der tradierten Praxis partizipiert die Kunst an der gesellschaftlichen Rationalisierungstendenz: »*Prosa* ist die eigentliche Natur der Modernen«,³⁵⁷ der Verstand beherrscht alle Lebensbereiche, indem er alle »natürlichen« Einheiten und tradierten Gebräuche analysiert, zersetzt, in seine Elemente zerlegt und aus diesen neue Kombinationen

353 Friedrich Schlegel, Über das Studium der Griechischen Poesie, in: Ernst Behler (Hg.), *Studien des Klassischen Altertums* (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, I), München 1979, 217–367.

354 Vgl. Hans-Robert Jauss, Schlegels und Schillers Replik auf die ›Querelle des Anciens et des Modernes, in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, 67–106.

355 Schlegel 1979, 221–23.

356 Ebd. 227.

357 Ebd. 257.

schaft – daher die »[...] Scheidung und Mischung aller gegebenen Stoffe und vorhandnen Kräfte [...]. Den Werken, welche sie produziert, fehlt es an einem innern Lebensprinzip; es sind nur einzelne durch äußere Gewalt aneinander gefesselte Stücke, ohne eigentlichen Zusammenhang, ohne ein Ganzes.«³⁵⁸ Aus dieser Herrschaft des Verstandes erklärt sich auch der »schneidende Kontrast der höheren und niedern Kunst«, der die Moderne prägt:

Ganz dicht nebeneinander existieren besonders jetzt zwei verschiedenen Poesien nebeneinander, deren jede ihr eignes Publikum hat, und unbekümmert um die andere ihren Gang für sich geht. Sie nehmen nicht die geringste Notiz voneinander, außer, wenn sie zufällig aufeinander treffen, durch gegenseitige Verachtung und Spott; oft nicht ohne heimlichen Neid über die Popularität der einen oder die Vornehmigkeit der andern.³⁵⁹

Hinzu kommt das »totale Übergewicht des Charakteristischen, Individuellen, und Interessanten« und »das rastlose unersättliche Streben nach dem Neuen, Piquanten und Frappanten, bei dem dennoch die Sehnsucht unbefriedigt bleibt.«³⁶⁰

Das Interessante

Der Überbegriff, der die moderne Verstandesprosa gegen die Naturpoesie der Alten auszeichnet, ist das *Interessante*, das die antike Schönheit verdrängt. Der Begriff negiert bewusst Kants Bestimmung des *Schönen* als einem *interesselosen* Wohlgefallen.³⁶¹ Durch diese Interessellosigkeit unterscheidet Kant das Geschmacksurteil vom Interesse am moralisch Guten und am sinnlich Angenehmen von Reiz und Rührung. Schlegel deutet das Interesse um und macht es zum Wesen der modernen Kunst.

Drei Momente dieses *Interessanten* lassen sich unterscheiden: Das erste Moment ist die *Individualisierung* der Kunstwerke. Mit Bezug auf die dargestellten Inhalte der Kunst hält Schlegel die moderne Tendenz zum Eigentümlichen, Singulären, auch zum Abweichenden, Monströsen und Abnormalen, gegen die antike Idealisierung der menschlichen Gestalt zum Götter- und Heldenbild. Modern ist die Suche nach dem Einzigartigen, klassisch die Darstellung des allen Gemeinsamen, modern ist die radikale Vereinzelung der Gestalten, klassisch das von aller individuellen Eigenart Gereinigte, das Allgemeine. Aber auch auf der Ebene der künstlerischen Formen diagnostiziert Schlegel eine Individualisierung: Gerade

358 Ebd. 238.

359 Ebd. 227–228.

360 Ebd. 228.

361 Kant 2006, B16.

die gelungenen Werke der Moderne lassen sich nicht mehr in tradierte Gattungen einordnen. Jedes Werk verbinde die überlieferten Formmöglichkeiten zu einer einzigartigen Mischgestalt. Diese Individualisierung der Werke treibt die moderne Kunst in jene ständige Selbsterneuerung, welche die Kunstkritik zu verunmöglichen droht. Die unverkennbare Manier eines Künstlers, das Unerwartete einer Form, die Originalität einer Idee verselbständigen sich zum Ideal des autonomen Werks als einem Ideal absoluter Besonderung.

Das zweite Moment des Interessanten schließt an den Begriff des Reizes an. Dieser bezeichnet aber bei Schlegel nicht mehr das bloß Angenehme, mit welchem Kant die Begriffe von Reiz und Rührung zusammenbringt. Im Gegenteil weist das Interessante vielmehr auf jenen Reiz, den auch das zunächst Unangenehme ausüben kann: Es ist der Reiz des Neuen. Mit dem Neuen erhält das Gelingen der Kunst eine zeitliche Beschränkung. Das Unerwartete eines Werks ist an einen Zeitpunkt in der Geschichte der Kunst gebunden – zu diesem Zeitpunkt besitzt das Werk den Reiz des Unbekannten, des Überraschenden, des Gewagten und Erschütternden. Das autonome Werk bringt so die Gewohnheiten des Schulgerechten zum Erzittern oder setzt sich kühn über die Regeln des herrschenden Geschmacks hinweg. Der Reiz, den das Werk ausübt, gründet im Überdross am Gewöhnlichen, in der Langeweile über das Herkömmliche: Das Interessante verspricht eine Intensivierung der Erfahrung, ein »höheres Quantum [...] ästhetischer Energie«. ³⁶² Der Schock, der Stachel und der Schlag, den das Choquante, Piquante und Frappante dem guten Geschmack verpassen, wirken aber deshalb auch nur auf Zeit. Der Schock wird zum Effekt, der Stachel stumpft sich ab, der Schlag wird zum dumpfen Lärm. So droht das Interessante, das eben noch die Aufmerksamkeit auf sich zog, in jenen Wechsel von Zerstreung und Langeweile, von Reizverlangen und Überdross zu geraten, der so oft zum Lebensgefühl der Modernen erhoben wurde. ³⁶³ Daher kann das interessante Neue auch jenen Anspruch auf ewige Gültigkeit nicht mehr erheben, den die antiken Urbilder des Schönen ausstrahlen. Interessant ist ein Werk nur in einer bestimmten historischen Situation. »Neu, oder nicht neu, ist das, wonach auf dem höchsten und niedrigsten Standpunkte, dem Standpunkte der Geschichte, und dem der Neugierde, bei einem Werk gefragt wird.« ³⁶⁴

Drittens verknüpft Schlegel das Interessante aber auch mit dem *Philosophischen*, also der Frage nach der Wahrheit. Die Vorherrschaft des

362 Ebd. 251.

363 Vgl. Peter Osborne 2013, 176ff.

364 Friedrich Schlegel, Athenäums-Fragmente, in: Hans Eichner (Hg.), *Charakteristiken und Kritiken I: (1796–1801)* (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 2), München 1967, Nr. 45, 172.

Verstandes führt die Kunst so in eine »ästhetische Heteronomie«.³⁶⁵ Als eine »didaktische Kunst«³⁶⁶ sind ihr das Schöne wie das Hässliche, das Schockierende wie die Idylle probate Mittel zur Darstellung des Wahren. Diese Wahrheit kann in der Darstellung des Faktischen, in der dokumentarischen Funktion aufgehen. Sie zeigt eine historische Begebenheit, ein interessantes Ereignis, charakterisiert ein außergewöhnliches Individuum. Die Kunst würde sich jedoch ganz von selbst über solche bedingten Erkenntnisse erheben und nach unbedingten, absoluten Erkenntnissen streben:

Aber selbst die reichhaltigste philosophische Charakteristik ist doch nur eine einzelne Merkwürdigkeit für den Verstand, eine bedingte Erkenntnis, das Stück eines Ganzen, welches die strebende Vernunft nicht befriedigt. Der Instinkt der Vernunft strebt stets nach in sich selbst vollendeter Vollständigkeit, und schreitet unaufhörlich vom Bedingten zum Unbedingten fort. Das Bedürfnis des Unbedingten und der Vollständigkeit ist der Ursprung und Grund der zweiten Art der didaktischen Gattung. Dies ist die eigentliche *philosophische Poesie*, welche nicht nur den Verstand, sondern auch die Vernunft interessiert.³⁶⁷

Die moderne Kunst strebt so nach einer Darstellung der Vernunftideen. Anders als bei Kant, tritt bei Schlegel aber gerade das Unausdenkbare dieser Ideen hervor: Sie sind kein sicherer Besitz, sondern das Problem der Vernunft, das sie in die Selbstkritik treibt. Ihre höchste Verwirklichung erreicht die philosophische Kunst daher bei Schlegel konsequenterweise nicht in einem harmonischen Gelingen, sondern im Ausdruck grenzenloser Zerrissenheit. Das Interesse am Absoluten äußert sich in der Kunst als Dissonanz. Höhepunkt dieser Tendenz ist Shakespeares *Hamlet*:

Sein Gemüt trennt sich, wie auf der Folterbank nach entgegengesetzten Richtungen auseinander gerissen; es zerfällt und geht unter im Überfluß von müßigem Verstand, der ihn selbst noch peinlicher drückt, als alle die ihm nahen. Es gibt vielleicht keine vollkommene Darstellung der unauflöselichen Disharmonie, welche der eigentliche Gegenstand der philosophischen Tragödie ist, als ein so gränzenloses Mißverhältnis der denkenden und der tätigen Kraft, wie in Hamlets Charakter. Der Totaleindruck dieser Tragödie ist ein *Maximum der Verzweiflung*. Alle Eindrücke, welche einzeln groß und wichtig schienen, verschwinden als trivial vor dem, was hier als das letzte, einzige Resultat alles Seins und Denkens erscheint; vor der ewigen *kolossalen Dissonanz*, welche die Menschheit und das Schicksal unendlich trennt.³⁶⁸

365 Ebd. 270.

366 Schlegel 1979, 241–46.

367 Ebd. 244–5.

368 Ebd. 246.

Nicht nur die Person des Hamlet, sondern der Totaleindruck dieser Tragödie, also das Verhältnis all ihrer Momente zueinander, stellen die ästhetische Idee eines »Maximums der Verzweiflung« dar.³⁶⁹ Die Umdeutung, welche der kantische Gedanke bei Schlegel erfährt, ist gewaltig: Statt sich in der indirekten Darstellung des Absoluten zu beruhigen, wird der Ideenbezug der Kunst gerade zum Grund einer unerträglichen Unruhe. Wie lässt sie sich erklären?

Den Gedanken der Verzweiflung des Denkens übernimmt Schlegel, wie viele seiner Zeitgenossen, aus der »Transzendentalen Dialektik« der *Kritik der reinen Vernunft*.³⁷⁰ In ihr zeigt Kant, dass die Vernunft notwendigerweise Ideen absoluter Totalitäten denken und voraussetzen muss, die sie aber zugleich nicht zum Gegenstand von gültigen Erkenntnisurteilen machen kann. Das Missverhältnis zwischen denkender und tätiger Kraft, die Dissonanz von Menschheit und Schicksal, die Schlegel im Hamlet ausgedrückt sieht, gründet in diesem Ineinander von Notwendigkeit und Unmöglichkeit der Erkenntnis des Absoluten.

Wenn die Kunst also auf Vernunftideen hindeutet, so weist sie in jenen Bereich, in dem das Denken zu verzweifeln droht. Damit ändert sich die Stellung der Kunst zur Wahrheit. Auch sie besitzt nach Schlegels Auffassung keine Erkenntnis des Unbedingten.³⁷¹ Vielmehr steht sie im Bezug zum Absoluten nur unter der Bedingung seiner Unerkennbarkeit. Wenn sich die letzten Wahrheiten philosophisch nicht ergründen lassen, kann auch der künstlerische Bezug auf das Wahre nur ein Bezug auf etwas sein, das sich entzieht. Diese Situation erlaubt keine Entspannung, sie ist alles andere als erbaulich. Die drei Momente des Interessanten – das Individuelle, der Reiz des Neuen und der Bezug auf das Absolute – stehen im Gegensatz zum interesselosen Wohlgefallen, weil sie kein ruhiges Verweilen erlauben, sondern Ausdruck eines unendlichen Strebens und Verlangens sind. Diese Sehnsucht ist »interessant«, nicht in dem schwachen Sinne, der sich im heutigen Sprachgebrauch eingebürgert hat, wo man interessant gerade das nennt, womit man sich nicht weiter beschäftigen möchte. Interessant ist vielmehr, was ein Interesse weckt und wachhält

369 Daran ließe sich auch Christoph Menkes Deutung des Hamlet anschließen, der in ihr nicht bloß die Darstellung einer tragischen Begebenheit, sondern die Tragik der Darstellung des Tragischen selbst erkennt. Nicht nur die dargestellte Verzweiflung, sondern das Verzweifeln am Darstellen des Verzweifeln – die Tragödie des Spiels – finde in ihr zur Darstellung, vgl. Christoph Menke, *Die Gegenwart der Tragödie: Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt am Main 2005, 159–187.

370 Kant 1998 (wie Anm. 41), A293–98 / B349–55.

371 Manfred Frank hingegen sieht in der Frühromantik eine Theorie der Kunst, welche die Kunst zur Schau des höchsten Seienden erhöht. Insofern überbietet Kunst die Philosophie. Er überträgt dazu den Wahrheitsbegriffs Heideggers auf die frühromantische Ästhetik vgl. Manfred Frank 1989, 29–30.

– und zwar nicht ein Interesse an der Existenz eines endlichen Gegenstands, sondern ein Interesse an der »Realität des Idealen«. ³⁷²

Vor diesem Hintergrund wird auch klar, dass die Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem Interessanten nicht einfach eine Umformung des kantischen Gegensatzes zwischen dem Schönen und dem Erhabenen bedeuten kann. Denn das Gefühl des Erhabenen führt Kant ja darauf zurück, dass sich das Begriffsvermögen im Scheitern der Einbildungskraft seiner selbst vergewissert. In der erhabenen Stimmung hebt sich das Subjekt in die Höhe des Intelligiblen, das den Bereich des Sinnlichen weit übersteigt. Zu solcher Selbstgewissheit ist aber die Vernunft gerade nicht berechtigt, wenn an der »Transzendentalen Dialektik« etwas Wahres ist. Die Ideen der Vernunft bleiben der Vernunft selbst problematisch. Die angebliche Sicherheit, mit der das Subjekt seiner begrifflichen Fähigkeiten gewahr wird, ist vorgetäuscht. Das Interessante Schlegels übernimmt von Kant daher nicht das Erhabene, sondern das Spannungsgeschehen der ästhetischen Ideen, die bereits bei Kant den tradierten Geschmacksidealen des Schulgerechten entgegengesetzt wird. Das Schulgerechte erscheint bei Schlegel als die klassizistisch verfestigte Norm ästhetischer Urteile, dem im Kunstwerk die Tendenz zur Individualisierung, Erneuerung und Ideenbezogenheit widerstreitet.

Das Fragment aus der Zukunft

Dieser gesamte Komplex der modernen Vorherrschaft des Interessanten in seinem Widerstreit mit dem Schönen begreift Schlegel als eine »vorübergehende Krise des Geschmacks«. ³⁷³ Die Moderne wird in einer geschichtsphilosophischen Großdeutung als eine Periode des Übergangs verstanden, die zwischen einer *nicht mehr möglichen* Schönheit der Alten und einer *noch nicht wirklichen* Schönheit der Zukunft eingespant ist. Das Interessante wird so zur Vorstufe, zur Kunst einer »Zwischenzeit, eines Nicht-mehr und Noch-nicht«. ³⁷⁴ In diesem Interregnum der Moderne gelingen die Werke der Kunst nicht dadurch, dass sie die Alten nachahmen und den Normen einer überkommenen Schönheit nacheifern. Sie misslingen aber auch, wenn sie sich mit der Heteronomie des Interessanten begnügen. Sie können nur dadurch gelingen, dass sie ihre moderne Bedingung in ihrer ganzen Zerrissen-

³⁷² Schlegel 1979, 215.

³⁷³ Ebd. 254.

³⁷⁴ Peter Szondi, Friedrich Schlegel und die romantische Ironie, in: Helmut Schanze (Hg.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, Darmstadt 1985, 143–61, hier: 144. hier: S. 144.

heit und Fragwürdigkeit so reflektieren, dass in ihnen eine kommende Schönheit hervorscheint.

Das gelingt, in Schlegels Augen, in den Werken Goethes. Seine berühmte Kritik des *Wilhelm Meister* zeigt, worin eine solche Reflexion bestehen kann: Schlegel liest den Roman als eine implizite Rekonstruktion der Geschichte der Poesie, die vom Marionettenspiel der Kindheit bis zu den Auseinandersetzungen mit Shakespeares *Hamlet*, der Theatralität des höfischen Lebens, der Verinnerlichung solcher Selbstdarstellung in den Gewissensforschungen der *Schönen Seele* und der abschließenden Umdeutung des gesamten Lebens als einer kunstvollen Konstruktion in immer neue Gestalten potenziert wird.³⁷⁵ Dadurch macht der Roman aber seinen eigenen Scheincharakter zum Problem: Er befragt seine eigene Möglichkeit. Es ist ein Werk, das eine »schulgerechte Kunstbeurteilung« verbietet, denn »[...] es beurteilt sich nicht nur selbst, es stellt sich auch selbst dar.«³⁷⁶ In dieser selbstkritischen Verfasstheit, in der Heterogenität seiner Teile und der einzigartigen Vermischung von Gattungen und poetischen Formen scheint in diesem Werk der Moderne die Möglichkeit einer »ästhetische[n] Revolution«³⁷⁷ hervor, die eine neue, objektive Schönheit verwirklichte.

Auch wenn Schlegel in den späteren Fragmenten des *Lyceum* und *Athenäum* über seine frühere »revolutionäre Objektivitätswut« spöttelt, hält er an diesem Grundgedanken fest: Die gelungenen Werke der modernen Kunst vollziehen in der Selbstkritik ihrer modernen Zerrissenheit eine Antizipation einer künftigen Schönheit.³⁷⁸ Das können die folgenden Fragmente bezeugen:

Aus dem, was die Modernen wollen, muß man lernen, was die Poesie werden soll: aus dem, was die Alten tun, was sie sein muß.³⁷⁹

Der revolutionäre Wunsch, das Reich Gottes zu realisieren, ist der elastische Punkt der progressiven Bildung, und der Anfang der modernen Geschichte. Was in gar keiner Beziehung aufs Reich Gottes steht, ist in ihr nur Nebensache.³⁸⁰

Der Sinn für Projekte, die man Fragmente aus der Zukunft nennen könnte, ist von dem Sinn für Fragmente aus der Vergangenheit nur

375 »Über Goethes Meister«, in Schlegel 1979, 126–146.

376 Ebd. 133–134.

377 Ebd. 269

378 Die Rede vom Partialcharakter der modernen Kunst ist Dieter Henrichs Interpretation von Hegels These vom Ende der Kunst entliehen, vgl. Dieter Henrich, *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart*, in: *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, Frankfurt am Main 2003, 126–155.

379 Schlegel 1967 (wie Anm. 99), Nr. 84, 157.

380 Schlegel 1967 (wie Anm. 335), Nr. 222, 200.

durch die Richtung verschieden, die bei ihm progressiv, bei jenem aber regressiv ist.³⁸¹

Die Zwischenstellung der Moderne wird durch den Begriff des Fragmentes erfasst. Die Moderne ist die zerbrochene Welt: In ihr sind die Kosmologien der Tradition mit ihren allumfassenden Sinnzusammenhängen ebenso zerbrochen, wie die Einheit der Vernunft – und mit ihnen die klassischen Modelle des Schönen und die Ganzheitsnormen der Kunst. Das rückblickende Verhältnis der Modernen zu den Alten besteht in der imaginären Rekonstruktion solcher Ganzheiten, von denen die überlieferten Fragmente zeugen, ohne sie wirklich präsent werden zu lassen. Denn wenn von den antiken Vollkommenheiten die Rede ist, wird gerne übersehen, dass die vielbemühete Ganzheit der Werke der Alten in Wahrheit den Modernen gar nicht unmittelbar präsent ist: Schlegel ist aus seinen altphilologischen Arbeiten bewusst, dass die Antike nur in Fragmenten überliefert ist, in denen man erst durch große Anstrengungen der Rekonstruktion und Ergänzung jene in sich ruhenden Ganzheiten der Klassik wiedergewinnen kann, welche die Modernen wehmütig besingen. Die philhellenische Schwärmerei, welche das deutsche Kunstdenken von Winckelmann bis Hegel prägt, nimmt vor dieser Einsicht einen komischen Zug an: Wer die fraglichen Werke, von den Tragödien bis zur Plastik, in ihrem heutigen Zustand betrachtet, dem schlägt zuerst ihre Bruchstückhaftigkeit und Unverständlichkeit entgegen. Kaum ein Werk der Alten ist ganz. Die Überhöhung der Klassik zur überzeitlichen Norm künstlerischen Gelingens hängt mit dieser Fragmentenhaftigkeit des Überlieferten zusammen. An ihr entzündet sich die Arbeit der Einbildungskraft, welche die Fragmente der Überlieferung erst zu Ganzheiten vereinigt, die den Modernen deshalb nur umso unerreichbarer waren, weil sie ihnen nie als realisierte Ganzheiten erschienen. In diesem Sinne nennt Schlegel den Historiker auch einen rückwärts gekehrten Propheten.³⁸²

Die Kunstwerke der Moderne gelingen umgekehrt dadurch, dass sie als Fragmente aus der Zukunft erscheinen. Sie lassen eine kommende Ganzheit hervorscheinen, welche in der gegenwärtigen gesellschaftlichen Situation noch nicht möglich ist. Die ästhetischen Ideen, so könnte man in Kants Begriffen sagen, welche den Werken ihre Einheit verleihen, lassen sich nicht auf Begriffe bringen, weil sie die Werke nur als Vorstellungen der Einbildungskraft vereinheitlichen. Die Einheit der Kunstwerke ist insofern scheinhaft, imaginär. Dieser Schein ist aber kein bloßer Trug, sondern bringt auch etwas zur Erscheinung: Die Einheit, welche die fragmentarischen Werke der Moderne hervorscheinen lassen, ist etwas, das noch nicht ist. Dieses Noch-nicht-Seiende leuchtet in den Werken hervor. Nur als Fragmente können die Kunstwerke diesen Schein herstellen,

381 Ebd. Nr. 22, 167.

382 Ebd. Nr. 80, 175.

einer Versöhnung, die in der Kunst schon gelänge, während sie in der bürgerlichen Gesellschaft verwehrt bleibt. Vielmehr macht sich im fragmentarischen Werk der Schein *als Schein*, das Noch-nicht-Seiende als solches kenntlich. Es ist zugleich Schein und Kritik des Scheins, Ganzheitssuggestion und deren Zurücknahme. Aufgrund dieser selbstkritischen Verfasstheit kann das Kunstwerk selbst als ein Reflexionsgebilde verstanden werden. Die Selbstkritik, welche wir mit Kant im Kern des ästhetischen Urteils erkannten, wird von Schlegel auf diese Weise konsequent in den Zusammenhang des beurteilten Werks selbst gesetzt. Die Reflexion der ästhetisch Urteilenden ist der Mit- und Nachvollzug der Reflexion, die das Werk selbst vollzieht.

Das ist der Sinn von Schlegels berühmter Wortschöpfung einer *Transzendentalpoesie*. Sie wurde immer wieder als eine Übertragung von Fichtes Idee einer absoluten transzendentalen Subjektivität auf das empirische Künstlersubjekt kritisiert: So wie bei Fichte alle Gegenständlichkeit aus der ursprünglichen Selbstsetzung des absoluten Subjekts hervorgeht, so glaubten die Frühromantiker, dass die über alles erhabene Künstlerin allein aus sich selbst heraus Welten schaffe. Bei Schlegel steht der Begriff aber vielmehr im Zusammenhang einer Selbstkritik der modernen Kunst. Indem sie den Widerstreit zwischen überzeitlichen Normen und historischer Situation austrägt, nimmt sie zum Verhältnis von Idealem und Realem, von Sein-Sollendem und Wirklichem und damit zur Frage der historischen Verwirklichung von Vernunft Stellung. »Transzendental« ist die Kunst als Reflexion auf ihre Möglichkeitsbedingungen. Diese Bedingungen schließen ihre historische Situation mit ein: Die Kunst reflektiert sich in ihrer historischen Bedingtheit. Dadurch erhält der Begriff der Transzendentalpoesie den Sinn einer Selbstkritik:

Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müsste. Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte, und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beider. So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritische wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte: so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht seltenen transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pindar, den lyrischen

unterstreicht, die mit solchen geschichtsphilosophischen Entwürfen einher gehen können, vgl. Lydia Goehr, *The Pastness of the Work*: Albert Speer and the Monumentalism of Intentional Ruins, in: *Elective affinities: musical essays on the history of aesthetic theory*, New York 2008, 136–170.

Fragmenten der Griechen, und der alten Elegie, unter den Neuern aber in Goethe findet, vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein.³⁸⁶

Schlegel schlägt vor, das moderne Kunstwerk als einen vergegenständlichten Reflexionsvollzug zu deuten. Im Werk werden die Möglichkeitsbedingungen des Werks selbst verhandelt: Die künstlerische Tätigkeit des Produzierens, die historischen Mittel der künstlerischen Darstellung, die Normen der Kunstbeurteilung, bis hin zur Stellung des Werks zur Geschichte überhaupt als dem Versuch einer Verwirklichung des Idealen, einer Realisierung menschlicher Freiheit. Die Form des Fragments hängt damit eng zusammen: In ihr reflektiert sich der künstlerische Schein, der Werkzusammenhang, als der Schein einer Totalität, die noch nicht ist. Das Fragment ist die formale Verwirklichung der Bestimmung des Kunstwerks als selbstkritischer Reflexion.

Diese selbstkritische Verfasstheit hat aber Konsequenzen für die Weise, in welcher der Sinnzusammenhang des Werks auf die Ideen der Vernunft bezogen ist. Der Bezug des Werks auf geistige Gehalte kann nicht nach dem Modell des bestimmenden Urteils verstanden werden. Nach diesem Modell erhebt der Sinnzusammenhang des Kunstwerks einen Wahrheitsanspruch: Die Synthese, die das Werk vollzieht, wäre von der Art einer Behauptung, einer Aussage eines Gehalts, die Geltung beansprucht. Wenn der Zusammenhang des Werks aber der Vollzug einer Selbstkritik ist, deren Geltung auf die Selbstkritik des ästhetischen Urteils bezogen ist, dann kann das Werk nichts geradeaus affirmieren. Vielmehr versetzt es alles, was man Sinn, Gehalt oder Aussage nennen mag, in eine eigentümliche Schwebel. Denn der Zusammenhang, den das Werk ausbildet, wird ja im Werk selbst gebrochen und gibt sich so zugleich als Schein zu verstehen: Was vorgetragen wird, nimmt sich zugleich zurück, was behauptet wird, wird zugleich negiert.

Diese eigentümliche Schwebel, die den Werken als Reflexionsvollzügen eignet, benennt Schlegel, indem er die rhetorische Figur der Ironie umdeutet. In der Rhetorik bezeichnet sie eine Redefigur, »[...] bei der man das Gegenteil von dem zu verstehen gibt, was man sagt.«³⁸⁷ Diese rhetorische Ironie ist, sofern man sie denn versteht, eindeutig: Die Aussage, welche tatsächlich gemacht wird, ergibt sich aus der Negation dessen, was gesagt wurde. In diesem Sinne wurde auch die romantische Ironie immer wieder als Unernst missverstanden.³⁸⁸ Wenn die Kunst ironisch ist – so das Missverständnis – dann meint sie das, was sie ausspricht, nicht

386 Schlegel 1967 (wie Anm. 356), Nr. 238, 204.

387 Ernst Behler, Die Theorie der romantischen Ironie, in: *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, Paderborn 1988, 46–65, hier: 46; Szondi 1985 (wie Anm. 374).

388 Die Vorlage dieses Missverständnisses lieferte Hegel 2016 (wie Anm. 118), 93ff.

ernst. Wenn sich die Kunst ironisch auf die Ideen der Vernunft bezieht, dann macht sie, dieser Lesart zufolge, das genaue Gegenteil: Sie verneint den Bezug der Kunst auf die Ideen der Vernunft. Auch dieser Begriff wurde vom Denken der Postmoderne aufgegriffen. Die ironisch gewordene Kunst verbindet sich dann mit der Ironie der Kulturindustrie.³⁸⁹ In ihr kündigt die Kunst ihren Kunstananspruch auf und wird zum unverbindlichen Spiel mit den Zeichen des Massenkonsums und den Trümmern der bürgerlichen Kultur.

Die Ironie, welche Schlegel zur Bestimmung des Kunstwerks macht, fällt aber nicht mit der rhetorischen Figur zusammen. Sie behauptet nicht das Gegenteil dessen, was sie sagt, sondern sie versetzt das Urteilen als solches in eine Schwebel. Diese Kritik des bestimmenden Urteilens geschieht aber, wie gesehen, nicht von außen, sondern ist eine Selbstkritik des urteilenden Denkens. Denn nur im Vollzug einer solchen Selbstkritik können jene Ideen gedacht werden, welche das bestimmende Urteilen ermöglichen und zugleich übersteigen. In dieser Kritik des Urteilens wird das Denken daher nicht unverbindlich, es verliert nicht seinen Bezug auf die Ideen der Vernunft. Sondern gerade umgekehrt kann es diese Ideen nicht verbindlich denken, ohne das bestimmende Urteilen aufzuheben. In diesem Sinne schwebt die Ironie über dem Ganzen der modernen Werke: Sie sind auf die Ideen der Vernunft – und somit auf die Frage der Wahrheit – bezogen, indem sie das, was sie sagen, zugleich negieren. Sie geben nicht das Gegenteil dessen zu verstehen, was sie sagen: Denn dieses Gegenteil wäre ja ein Urteil. Sondern sie geben zu verstehen, dass sich das, was sie sagen wollen, nicht sagen lässt, ohne unwahr zu werden. Was die ironischen Werke verbindlich denken, ist ein Noch-nicht-Seiendes, das die Urteilsform übersteigt.

Auf diese Weise setzt Schlegel den Begriff der Reflexion, den er aus Kants Selbstkritik der Vernunft bezieht, ins Zentrum seiner Auffassung des modernen Kunstwerks. Die Form des Fragments und der Modus der Ironie bilden Explikate dieser Bestimmung des Kunstwerks als vergegenständlichter Reflexion. Diese Reflexionstheorie steht nicht im Gegensatz zu Kants Analyse des ästhetischen Urteils, sondern ist deren Konsequenz. Nur weil Kunstwerke selbst Reflexionsgebilde sind, die im Fragment ihre Totalität als Schein und in der Ironie ihren Ideenbezug als Problem artikulieren, nimmt die Auseinandersetzung mit Werken der Kunst die Form einer Selbstkritik des urteilenden Denkens an, die als Spannungsgefühl das ästhetische Urteils bestimmt.

389 Vgl. Terry Eagleton, *Capitalism, modernism and postmodernism*, *New Left Review* 152, 1985, 60–73.

3. Formen der Reflexion

Friedrich Schlegel gewinnt die Einsicht, dass moderne Kunstwerke Reflexionsgebilde sind, aus einer Auseinandersetzung mit der Literatur. Es ist leicht nachzuvollziehen, wie in literarischen Werken Überlegungen und Motive vorkommen können, in denen die Möglichkeit und somit auch die Begrenztheit des literarischen Denkens selbst reflektiert werden. Denn die Literatur arbeitet ja mit sprachlichem Material, das eine solche Selbstbezugnahme ermöglicht. Es erscheint daher unmittelbar verständlich, worin die künstlerische Reflexion besteht. Schlegel glaubte aber, dass der Reflexionsbegriff über die Literatur hinaus die gesamte moderne Kunst bestimmt:

Es pflegt manchem seltsam und lächerlich aufzufallen, wenn die Musiker von den Gedanken in ihren Kompositionen reden; und oft mag es auch so geschehen, daß man wahrnimmt, sie haben mehr Gedanken in ihrer Musik als über dieselbe. Wer aber Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften hat, wird die Sache wenigstens nicht aus dem platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit betrachten, nach welcher die Musik nur die Sprache der Empfindung sein soll, und eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich finden. Muß die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert, wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?³⁹⁰

Wer an diesen Gedanken anschließen will, um das musikalische Kunstwerk der Gegenwart zu begreifen, steht vor einer Schwierigkeit: Wie können musikalische Formen als Reflexionen gedeutet werden? Was kann es heißen, dass ein Werk im Medium des Klangs reflektiert? Die Schwierigkeit rührt daher, dass die Musik keine propositionale Struktur besitzt. Sie bestimmt keine Sachverhalte. Sie mag Sachverhalte evozieren, darstellen, andeuten oder verkörpern. Aber sie macht sie nicht zum Gegenstand eines bestimmenden Urteils. Sie kann daher auch keine Aussagen über sich selbst machen. Reflexion scheint aber genau das zu meinen: Reflexiv ist ein Denken, das sich auf sich selbst bezieht. Ein Denken wie das musikalische, das gar keine Aussagen macht, scheint somit unfähig, sich auf sich selbst zu beziehen.

Dieses Problem lässt sich nur dadurch lösen, dass man den Reflexionsbegriff anders versteht. Das begriffliche Urteilen, das sich selbst zum Gegenstand macht, wäre nur eine Variante von Reflexion, die auch ganz andere Formen annehmen kann.³⁹¹ Im Folgenden wird es deshalb darum

³⁹⁰ Schlegel 1967 (wie Anm. 356), Nr. 444, 254.

³⁹¹ In den letzten Jahren wurde mehrfach vorgeschlagen, musikalische Werke vor dem Hintergrund der frühromantischen Theorie als Reflexionsgebilde

gehen, Varianten eines solchen erweiterten Reflexionsbegriffs zu erwägen, die für das Kunstdenken in Anschlag gebracht wurden.

Meta

Einer weit verbreiteten Auffassung zufolge ist reflexives Denken ein Denken höherer Stufe. Das normale Denken, so die Vorstellung, ist ganz bei den Dingen, die es bedenkt. Dieses Denken ist unmittelbar, naiv. Reflexiv wird das Denken dadurch, dass es aus der Beschäftigung mit seinem Gegenstand hinaustritt, um von einer höheren Stufe aus diese Beschäftigung selbst in den Blick zu nehmen. Es steigt auf eine Metaebene, um von dort aus die Verhältnisse der Grundebene zu bedenken. Das Denken betrifft dann nicht mehr eine Sache, die selbst nicht gedankenförmig ist, sondern wird zu einem Denken des Denkens, genauer: einem Denken, das sich auf das denkende Betrachten von nicht-gedankenartigen Dingen richtet. Das Stufenbild, das das Wörtchen *Meta* suggeriert, lässt sich natürlich unendlich fortsetzen: Man kann sich ein Meta-Metadenken und ein Meta-Meta-Metadenken denken und so fort.³⁹²

In diesem Sinne hat Hermann Danuser den Begriff einer *Metamusik* ausgearbeitet.³⁹³ Nicht alle Musik ist Metamusik. Normale Musik, so die Überlegung, beschäftigt sich mit was immer sie irgendwie thematisiert. Metamusik tritt aus dieser naiven Stellung heraus, um Musik selbst zu ihrem Thema zu machen. Sie ist Musik über Mu-

zu deuten, vgl. Matthias Schmidt, *Johannes Brahms: ein Versuch über die musikalische Selbstreflexion*, Wilhelmshaven 2000; Wolfram Steinbeck und Rüdiger Schumacher, *Selbstreflexion in der Musik/Wissenschaft: Referate des Kölner Symposions 2007: Im Gedenken an Rüdiger Schumacher*, 2011; René Michaelsen, *Der komponierte Zweifel: Robert Schumann und die Selbstreflexion in der Musik*, Paderborn 2015; Florian Kraemer, *Entzauberung der Musik: Beethoven, Schumann und die romantische Ironie*, München 2014; Tobias Janz, *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, 2015.

³⁹² Hans Wagner argumentiert, dass nur die ersten vier Reflexionsstufen tatsächlich voneinander zu unterscheiden sind – von da an geschieht auf allen weiteren Stufen immer dasselbe. Die vier Stufen sind: Ein Gedanke¹, der sich auf etwas bezieht, das kein Gedanke ist. Ein Gedanke² über das Verhältnis von diesem Gedanken¹ zum Nicht-Gedanken. Ein Gedanke³ über das Verhältnis vom Verhältnisgedanken² zum Gedankenverhältnis zwischen Gedanken¹ und dem Nichtgedanken. Ein Gedanke⁴ über das Verhältnis vom Verhältnisgedanken³ zum Verhältnisgedanken². Von hier an ändert sich die Struktur nicht mehr: Alle weiteren Gedanken, sind Verhältnisgedanken über Verhältnisgedanken. Vgl. Hans Wagner, *Philosophie und Reflexion*, Paderborn 2013, 40–41.

³⁹³ Hermann Danuser, *Metamusik*, Schliengen 2017.

sik. Danuser schließt aber kurzerhand auch sprachliche, bildliche und notationale Thematisierungen von Musik als gleichwertige Formen in den Begriff der Metamusik ein.³⁹⁴ Ein Text über Musik oder ein Bild, das Musikerinnen zeigt, gilt ihm ebenso als Metamusik, wie ein musikalisches Werk, das ein anderes Werk zitiert oder eine Musik, in der ein zunächst exponiertes Motiv im Verlauf des Werks wieder aufgegriffen und abgewandelt wird. Alles, was irgendwie *auf Musik Bezug nimmt*, ist demzufolge *Metamusik*; ja der Begriff *Metamusik* selbst muss als Metamusik begriffen werden. Durch diese Erweiterung verliert der Begriff jedoch den anvisierten Sinn: Er bezeichnet nun gerade nicht mehr *Musik* über Musik, sondern alles Mögliche, was irgendwie von Musik handelt.

Durch diese Erweiterung wird Danusers Begriff einer Metamusik unscharf. Lässt man sie – anders als Danuser – weg, so bezeichnet der Begriff Metamusik eine Form höherstufigen musikalischen Denkens. Reflexiv ist solche Musik, weil sie keine außermusikalischen Belange, sondern Musik zum Thema hat.

Normale Musik thematisiert anderes. Daher würde Metamusik, so verstanden, das musikalische Thematisieren von anderem thematisieren. Wie ist das zu verstehen? Nehmen wir ein Beispiel: Gehen wir davon aus, dass eine Musik etwas ausdrückt, sagen wir: Zerrissenheit. Die zugehörige Metamusik über eine solche Musik der Zerrissenheit bringt ebenfalls etwas zum Ausdruck, aber auf einer höheren Ebene: Sie bringt den musikalischen Ausdruck der Zerrissenheit zum Ausdruck. Man kann sich etwa vorstellen, dass in einer solchen Metamusik etablierte Mittel des Ausdrucks von Zerrissenheit verarbeitet werden. So entsteht eine Musik, die nicht unmittelbar Zerrissenheit zum Ausdruck bringt, sondern in der Bearbeitung von Mitteln des Ausdrucks von Zerrissenheit diese Ausdrucksmöglichkeiten zum Ausdruck bringt. Sie bringt zum Ausdruck, wie Musik Zerrissenheit auszudrücken vermag.

Das klingt seltsam. Denn jede Musik, die etwas zum Ausdruck bringt, greift ja auf etablierte Mittel des Ausdrucks zurück, die sie bearbeitet und umformt. Das lässt die Differenz der Stufen kollabieren. Schon die angeblich naive Musik, die sich ganz auf den Ausdruck von Zerrissenheit richtet, eignet sich musikalische Mittel an und kann daher nur Musik über Zerrissenheit sein, indem sie auch Musik über Musik ist. Die Differenz, welche eine Metamusik auf eine andere Ebene heben würde, müsste darin bestehen, dass eine Musik, welche den Ausdruck von Zerrissenheit selbst ausdrückt, diese Mittel so verwendet, dass sie nicht mehr als Ausdruck von Zerrissenheit funktionieren. Sie wäre in diesem Sinne Musik über Zerrissenheit ausdrückende Musik, die selbst keine Zerrissenheit ausdrückt. Was sie zum Ausdruck bringt,

394 Vgl. ebd. 24–40.

wäre, zum Beispiel, die Unmöglichkeit, mit den etablierten musikalischen Mitteln Zerrissenheit auszudrücken. Man könnte sich vorstellen, dass eine solche Musik, die über Versatzstücke zerrissener Musik verfügt, etwa komisch, albern oder grotesk, und zugleich irgendwie traurig klingen würde. Aber auch dann kollabiert die Differenz von Musik und Metamusik, denn solche Metamusik wäre ja selbst wieder eine Musik, die etwas zum Ausdruck bringt, was nicht einfach Musik ist. Es wäre eine Musik, welche, indem sie die Unmöglichkeit des musikalischen Ausdrucks von Zerrissenheit ausdrückt, eine traurige Komik zum Ausdruck bringt. Sie wäre nicht eine Musik über musikalischen Ausdruck, sondern selbst ausdrucksvoll. Was sie von der Ausdrucksmusik erster Stufe unterscheidet, ist lediglich der Ausdruckscharakter, der nun nicht mehr authentische Zerrissenheit, sondern ins Lächerliche gekippte Zerrissenheit wäre.

Diese Tendenz zum Kollaps der Unterscheidung von Musik und Metamusik kann man sich auch an einem anderen Beispiel verdeutlichen: Man denke sich eine Metamusik, in der nicht einfach musiziert wird, sondern in der es um das Musizieren geht. Man könnte sich etwa eine Musik denken, in der verhunzte Interpretationen klassischer Werke vorkommen. Auch hier kann man sich grundsätzlich zwei Varianten denken. Entweder das Verhunzen von klassischen Werken bildet nur ein Moment dieser Metamusik, die daraus etwas anderes macht. Steen-Andersens *Piano Concerto* kann so verstanden werden: Die verhunzte Hinführung zur Solokadenz des Pianisten erfüllt hier eine musikalische Funktion in einem Zusammenhang, der mehr ist als verhunzte Klassik. Sie bricht das Pathos der Solokadenz, das gegen diesen im Voraus gesetzten Widerstand wieder aufgebaut wird. Dann ist diese Musik aber nicht bloß eine Musik über das Musizieren, sondern zugleich ein Vollzug musikalischen Ausdrucks.

Die andere Variante wäre eine Metamusik, die gar nichts anderes *ist* als eine verhunzte Interpretation. Die *Selten gehörte Musik* von Dieter Roth, Gerhard Rühm und Oswald Wiener geht in diese Richtung.³⁹⁵ Die Musik gibt sich dann aber nicht mehr als Metamusik zu verstehen, denn sie unterscheidet sich ja nicht von der Musik, die sie zu thematisieren vorgibt. Das *Meta* dieser Musik ist dann nicht mehr in der Musik selbst, sondern in den Selbstaussagen und Kommentaren ihrer Produzentinnen zu suchen: Sie werden etwa beteuern, dass diese Musik *vorsätzlich* verhunzt sei und deshalb nicht einfach als gescheiterte Interpretation, sondern als Zur-Schau-Stellung des Scheiterns von Interpretation zu hören sei oder ähnliches.

Aus dieser Überlegung wird ersichtlich, weshalb Danuser den Begriff der Metamusik über die Musik erweitert. Denn die Anweisung, dass

395 Vgl. *Dieter Roth und die Musik*, Poschiavo 2014

Musik als Kommentar auf Musik und nicht als Musik gehört werden soll, wird nicht mehr mit den Mitteln der Musik vollzogen: Sie geschieht jenseits der Musik im Kommentar der Künstlerinnen. Dann handelt es sich aber nicht mehr um Metamusik im engen Sinne, also: um Musik über Musik, sondern um eine konzeptuelle Höranweisung, die selbst als Kunst auftritt.

Der Begriff der Metamusik tendiert auf diese Weise zur Auflösung: Entweder er benennt etwas, was für alle musikalischen Gedanken gilt. Dann macht die Unterscheidung von Musik und Metamusik aber keinen Sinn mehr. Oder er bezeichnet einen Umgang mit Musik, der diese nicht mehr als Musik versteht, sondern als etwas anderes. Dann bezeichnet der Begriff aber nicht mehr eine Art Musik. Diese Probleme des Metamusikbegriffs haben ihren Grund in den Verkürzungen des Reflexionsbegriffs, der ihm zugrunde liegt. Der Versuch, Reflexion als höherstufiges Denken zu denken, gerät unweigerlich in zwei Schwierigkeiten. Zum einen verkürzt er das normale Denken, wenn er es als unmittelbaren Bezug auf eine Sache auffasst, der erst in einem zweiten, höherstufigen Denken thematisch würde. Diese Unmittelbarkeit ist ein Schein. Denn sowohl das begriffliche wie das musikalische Denken können sich auf ihr anderes, ihre Sache oder Thematik, nur dadurch beziehen, dass sie sich auf sich selbst, auf die Mittel ihrer Sachbestimmung oder Thematisierung, beziehen. Schon das Denken auf unterster Stufe steht in einem Verhältnis zu seinem Anderen nur dadurch, dass es sich zu sich selbst verhält. Man kann diesen Sachverhalt so ausdrücken, dass alles Denken *selbstbewusst* ist.³⁹⁶ Auch ein musikalischer Gedanke, dessen Sinn sich auf irgendetwas Nicht-Musikalisches beziehen lässt, kann diesen Bezug nur dadurch herstellen, dass er sich auf die musikalischen Mittel der Bezugnahme bezieht. Eine Musik, die musikalische Mittel des Ausdrucks oder der Sinnkonstitution gänzlich unreflektiert verwendet, wäre gar keine Artikulation eines musikalischen Gedankens: Es wäre gedankenlose Musik.

Zum anderen leidet die Idee einer Metareflexion daran, dass sich das Denken auf höherer Stufe nicht vom Denken auf niederer Stufe unterscheidet. Denn was sich von einer Stufe zur nächsten verändert, ist ja bloß der Inhalt der Gedanken, nicht aber die Form des Denkens. Das wird offensichtlich, wenn die Reflexion als ein Denken vorgestellt wird, welches das Denken zum Gegenstand macht. Erststufiges Denken kann als Bezugnahme eines Subjekts auf ein Objekt verstanden werden: Ein Subjekt bezieht sich auf ein Objekt. Das wäre der niederstufige Gedanke. Höherstufiges Denken bestünde nach dem Modell der Metareflexion

396 Das ist eine Einsicht Kants, die Sebastian Rödl jüngst wieder betont hat, vgl. Sebastian Rödl, *Self-consciousness and objectivity: an introduction to absolute idealism*, Cambridge (Mass.) 2018.

nun darin, das Subjekt des erststufigen Denkens zum Objekt zu machen. Damit wird das Ziel der Reflexion aber verfehlt. Denn das Ziel war ja, dass das denkende Subjekt sich selbst *als Subjekt* denkt. Ist die Reflexion aber nichts anderes als ein gegenständliches Denken höherer Stufe, dann kann in ihr das Subjekt nur *als Objekt eines anderen Subjekts* gedacht werden. Auf diese Weise entzieht sich das Subjekt der Metareflexion. Die Metareflexion ist deshalb gar keine Reflexion, in ihr richtet sich das Denken nicht auf sich selbst, sondern auf ein anderes. Wenn das Subjekt sich selbst überhaupt denken können soll, dann kann dies nicht nach dem Modell des Subjekt-Objekt-Verhältnisses geschehen.³⁹⁷ Für die Musik gilt analog: Wenn musikalische Gedanken als Reflexionsvollzüge verstanden werden sollen, so kann das nicht nach dem Modell eines musikalischen Gedankens geschehen, der Musik als Objekt thematisiert.

Progressive Reflexion

Die Idee der Metareflexion gerät in Schwierigkeiten, weil sie den Vollzug von Reflexion nach dem Modell eines Subjekts denkt, das über gegebene Objekte reflektiert. Eine Möglichkeit, die Probleme des Modells der subjektiven Reflexion zu überwinden, besteht darin, die Reflexion als ein intersubjektives Geschehen zu deuten. Reflexion wäre dann nicht der Titel eines monologischen Verfahrens denkender Subjekte, sondern eines dialogischen Geschehens, in welchem unterschiedliche Ansprüche, Perspektiven, Werte und Prinzipien miteinander konfrontiert und in einen Gesprächszusammenhang gebracht werden. Im Verlaufe dieses Reflexionsgeschehens würden die einseitigen Standpunkte ergänzt, zunächst unverbundene Überlegungen zueinander in Beziehung gesetzt, die Aussagen verschiedener Sprachrahmen und Begriffstraditionen ineinander übersetzt, anfängliche Vereinfachungen differenziert und immer neue Positionen und Ansätze integriert. Die Reflexion bezeichnete dann ein gemeinschaftliches Unterfangen, das keine methodisch geordnete Gedankenfolge produziert, sondern darauf zielt, die heterogenen Begriffsrahmen, Standpunkte und Prinzipien in einen Austausch treten und sich aneinander abarbeiten zu lassen. Dieses intersubjektive Reflexionsgeschehen vollzieht sich im Zuge einer kontinuierlichen Geschichte, in der immer neue Ergänzungen, Differenzierungen und Interventionen hinzukommen, welche in den tradierten Bestand integriert werden oder den bisherigen Diskussionsstand umzudeuten vermögen. Durch diesen Prozess der Integration, Differenzierung und Anreicherung schreitet das

397 Vgl. Dieter Henrich, *Fichtes ursprüngliche Einsicht*, Frankfurt am Main 1967.

Reflexionsgeschehen fort, ohne dass dieses Fortschreiten auf irgendein absehbares Ende hinzielt. Das progressive Reflexionsgeschehen ist ein unendliches Gespräch.

Diese Idee einer Reflexion, die sich als unendliches Kommunikationsgeschehen fortsetzt, steht im Zentrum der frühromantischen Philosophie.³⁹⁸ Die Tatsache, dass deren zentrale Texte von einem Autorenkollektiv publiziert wurden, weist in diese Richtung: Die *Symphilosophie*, die den Frühromantikern vorschwebte, trägt bereits in ihrer Form der Einsicht Rechnung, dass die philosophische Selbstvergewisserung, die Reflexionsarbeit, nur als gemeinschaftliches Geschehen, nur im Zusammenwirken entgegen gesetzter Standpunkte gelingen kann.³⁹⁹ Der Fragmentgedanke nimmt auf diese Weise den Sinn eines vorläufigen Beitrags zu einem unendlichen Gespräch an.⁴⁰⁰

Mit einer solchen Auffassung eines progressiven, intersubjektiven Reflexionsgeschehens stehen die Frühromantiker nicht alleine. Sie verschreiben sich damit dem aufklärerischen Projekt einer Bildungs- oder Erziehungsgeschichte der Menschheit.⁴⁰¹ Dieser Gedanke übt seine Anziehungskraft bis in die Gegenwart aus. Er wurde von zwei bedeutenden philosophischen Strömungen des 20. Jahrhunderts wieder aufgegriffen: von der Hermeneutik und dem Pragmatismus. Beide haben in den Frühromantikern ihre Vorgänger erblickt.⁴⁰²

Die spekulative Hermeneutik deutet in diesem Sinne die Sprachgeschichte als die Selbstausslegung des Seins. Das Reflexionsgeschehen wird hier als ein unendliches Interpretationsgeschehen gedeutet, in welchem jede Gegenwart sich das geschichtlich Überlieferte durch

398 Vgl. Christoph Haffter, Grenzen der Reflexion. Pragmatismus, Idealismus und Frühromantik als Formen unendlicher Philosophie, in: *Symphilosophie* /1, 2019, 75–104.

399 Für die Wiederaufnahme dieser Idee im 20. Jahrhundert vgl. Emmanuel Alloa, The Inorganic Community: Hypotheses on Literary Communism in Novalis, Benjamin, and Blanchot, in: *boundary 2* 39/3, 2012, 75–95.

400 Das Vorbild dieser gemeinschaftlichen Wahrheitssuche sind die Dialoge Platons, vgl. Friedrich Schlegel, Gespräch über die Poesie, in: Hans Eichner (Hg.), *Charakteristiken und Kritiken I: (1796–1801)* (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 2), München 1967, 284–351; Beiser 2006 (wie Anm. 352); Gunnar Hindrichs, Die spekulative Struktur der Hermeneutik, in: *Der Raum der Einbildungskraft* (Internationales Jahrbuch für Hermeneutik, 14), Tübingen 2005, 223–241.

401 Vgl. Beiser 2006 (wie Anm. 352), 88–105.

402 Für die pragmatistische Lesart, vgl. Fred Rush, *Irony and idealism: rereading Schlegel, Hegel and Kierkegaard*, Oxford, United Kingdom 2016, 39–96. Im Hintergrund steht Richard Rorty, *Contingency, irony, and solidarity*, Cambridge ; New York 1989.

aktualisierende Interpretationen wiederaneignet, indem es die jeweiligen, zeitgebundenen Verstehenshorizonte miteinander verschmilzt.⁴⁰³ Die Totalität der Welt- und Selbstverhältnisse lässt sich nicht vereinheitlichen, sondern bildet eine irreduzible Vielheit von Sprachen und Verstehenshorizonten aus, die in der Auslegungsarbeit ineinander übersetzt werden. Diese Geschichte ist als Selbstausslegung des Seins aber kein chaotisches Interpretationsgewirr, sondern ein Wahrheitsgeschehen.

Die Kunstgeschichte mit ihren interpretationsbedürftigen Werken, deren Sinn in der Wirkungsgeschichte sich entfaltet, liefert so etwa bei Gadamer das Modell für dieses gesamtgeschichtliche Wahrheitsgeschehen.⁴⁰⁴ Aber der Kunst kommt darüber hinaus keine Sonderstellung in diesem Geschehen zu: Sie fügt sich in den kontinuierlichen Reflexionsprozess der Selbstausslegung ein, dessen Artikuliertheit und Differenziertheit unendlich fortschreitet, ohne dass je eine Position erreicht wäre, welche die eigene Endlichkeit überwunden hätte.

Diese Idee einer unendlich-endlichen Reflexion teilt die Hermeneutik mit dem Pragmatismus. Er versteht das Reflexionsgeschehen nicht als Interpretation, sondern als Lernprozess.⁴⁰⁵ Anders als die Hermeneutik steht hier also nicht das Sinnverstehen, sondern das Problemlösen im Vordergrund. Aber auch hier wird die Geschichte als ein intersubjektiver Reflexionsprozess verstanden, in dessen Verlauf sich durch die Erfahrung von Störungen und Anpassungsschwierigkeiten sowie die Überwindung von Lernblockaden und traditionellen Verfestigungen immer differenziertere und elastischere Problemlösungskompetenzen herausbilden. Der Fortschritt der Reflexion wird auch hier nicht so verstanden, dass sich der Lernprozess einer endgültigen Lösung annähern würde, sondern er bringt eine Pluralität von Lösungen hervor. Gerade dieser Pluralismus des Reflexionsgeschehens steigert dessen Fähigkeit, an neuen Störungen und Problemen nicht zu zerbrechen, sondern neue Adaptionmöglichkeiten zu finden. Der Fortschritt der Reflexion besteht so im Fortschritt der Lern- und Anpassungsfähigkeit.

Auch für den Pragmatismus partizipiert die Kunst und ihre Erfahrung an diesem überindividuellen Reflexionsprozess: Ihr Beitrag liegt in der Bereitstellung neuer Mittel der Artikulation von Probleme, An-

403 Vgl. Gadamer 2010 (wie Anm. 45), 311.

404 Ebd., 460–494.

405 Die Rede von Lernprozessen geht auf den amerikanischen Pragmatismus zurück, besonders George H. Mead und John Dewey. Im deutschsprachigen Raum wurde sie geprägt von Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt am Main 1981. Daran schließt heute an Rahel Jaeggi, *Kritik von Lebensformen*, Berlin 2014.

sprüchen und Leidenserfahrungen,⁴⁰⁶ in der Vergewisserung der Lebendigkeit und Erfahrungsfähigkeit⁴⁰⁷, im experimentellen Durchspielen von sozialen Selbstverständnissen,⁴⁰⁸ in der temporären Distanznahme von sozialen Normen und Identitäten⁴⁰⁹ oder in der Vorbildfunktion des intersubjektiven Aushandlungscharakters von Improvisation und Interpretation.⁴¹⁰ Die Werke der Kunst fügen sich in das progressive Reflexionsgeschehen der sozialen Lernprozesse ein, indem sie die Verhärtungen und Trennungen des Alltagsverständes aufbrechen, verflüssigen und auf diese Weise andersartige Problemlösungen, Neubestimmungen sozialer Identitäten und Neuaushandlungen sozialer Normen anstoßen.

Ganz abgesehen von der ideologischen Tendenz der Hermeneutik und des Pragmatismus, das Bestehende zu legitimieren, indem sie es als Resultat einer progressiven Geschichte – sei es der Bildung, des Seins oder des Problemlösens – deuten, stellt sich mit Blick auf die Kunst die Frage, wie die Werke in diesem Rahmen selbst als Reflexionsgebilde verstanden werden können. Denn wenn die Reflexion ein soziales Aushandlungsgeschehen ist, dann sind die Werke nur Anstöße oder Durchgangspunkte in einem geschichtlichen Reflexionskontinuum. Walter Benjamin hat – in seiner eigenwilligen Interpretation des frühromantischen Begriffs der Kunstkritik⁴¹¹ – dafür den Begriff des Reflexionsmediums geprägt.⁴¹² Die Kunst ist demzufolge ein Medium eines allgemeinen, progressiven Reflexionsprozesses. Die Werke werden als Mittel der Reflexion gedeutet. Benjamin führt den Begriff des Mediums mit der Vorstellung einer Kontinuität eng: Die Reflexion ist ein unendliches In-Beziehung-Setzen, das vom Funktionszusammenhang des Werks über den Zusammenhang von Werken und der Künste bis zum Zusammenhang aller Sitten, Künste, Wissenschaften einer Epoche fortgeführt wird. Die Trennung zwischen einer werkimmanenten Reflexion und der Reflexionen und Aneignungen durch die Rezeption in Kommentar, Kritik und Umarbeitung wird so aufgehoben. Als

406 Vgl. Rorty 1989 (wie Anm. 402), 73–95.

407 John Dewey, *Art as Experience*, New York 1934, 18; George H. Mead, *The Nature of Aesthetic Experience*, in: *International Journal of Ethics* 36/4, 1926, 382–393.

408 Vgl. Harry Lehmann, *Avantgarde heute*, in: *Musik & Ästhetik* 10/38, 2006, 5–41.

409 Vgl. Juliane Rebentisch, *Die Kunst der Freiheit: zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin 2012, etwa 81ff.

410 Vgl. Bertram 2018 (wie Anm. 248).

411 Vgl. Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, hg. von Uwe Steiner (Werke und Nachlass, 3), Frankfurt 2008, 76ff.

412 Im Anschluss daran wurde auch die moderne Musik als Reflexionsmedium rekonstruiert, vgl. Janz 2015 (wie Anm. 391), 211–276.

Medium gehen Kunstgebilde in den sozialen und historischen Reflexionsprozess ein. Dem entspricht sowohl die hermeneutische Eingemeindung der Kunst ins geschichtliche Wahrheitsgeschehen wie die pragmatistische Betonung der Kontinuität von Kunst- und Alltagserfahrung.

Die Werke selbst sind dann aber keine Reflexionsgebilde, sondern eben Reflexionsmittel, sie vollziehen keine Reflexion auf sich selbst, sondern partizipieren an der verallgemeinerten Reflexion der sozialen Praxis. Auch das Modell eines intersubjektiven Reflexionsgeschehens vermag es letztlich nicht, die Werke selbst als Reflexionsgebilde zu denken. In einer Art Rückimport erscheinen dann wiederum Werkformen, welche sich selbst als soziale Interaktionen inszenieren, als Bilder des progressiven Reflexionsgeschehens: Die Werke der Partizipationskunst, die musikalische Improvisation oder aktivistische Performances nehmen die Teilhabe am sozialen Reflexionsprozess ins Werk selbst hinein. In dieser prekären Stellung versucht die Kunst sich als Reflexionsgebilde zu errichten, obwohl diese Absonderung selbst dem sozialen Charakter des Reflexionsprozesses entgegenläuft.

Im erweiterten Feld der Gegenwartsmusik können die Video-Performances von Jennifer Walshe als Antworten auf diese Problemlage gedeutet werden. Vordergründig führt etwa *The Total Mountain*⁴¹³ – im Sinne der Post-Internet-Art – den konsumistischen Irrsinn des Internetzeitalters vor. Das unbegrenzte In-Beziehung-Setzen der sozialen Lern- und Aushandlungsprozesse erscheint hier als die wahnwitzige Verlinkung des Internets, das alles mit allem irgendwie verbindet. Die soziale Deutungs- und Verständigungspraxis zeigt sich hier als hyperreflexive Regression. Walshe verliert sich aber nicht in diese Heterogenität, sondern konstruiert ihre Video-Performance als einen durchgebildeten Werkzusammenhang. In diesem Sinne lässt sich auch das Schlagwort einer »Neuen Disziplin«⁴¹⁴ umdeuten, das Walshe in den Umlauf gebracht hat: Es handelt sich um das Programm, die intermediale Performance-Arbeiten der Tendenz zum Unstrukturierten, Amateurhaften und (schlecht) Improvisierten zu entreißen, um ihre Materialbehandlung derselben konstruktiven Strenge zu unterwerfen, welche die kompositorische Arbeit traditionellerweise prägt. In diesem Sinne sind die Performances von Jennifer Walshe nicht ereignishaft oder ephemere, sondern durchorganisierte, wenn auch nicht notierte Werke,

413 Vgl. Monika Voithofer aufschlussreiche Interpretation dieses Werks im Kontext der musikalischen Konzeptkunst, vgl. Monika Voithofer, »DENKEN, HÖREN, DA CAPO«. Konzeptuelle Musik im 20. und 21. Jahrhundert: Eine Studie zu Genealogie, Materialität, Form und Semantik, (im Erscheinen).

414 Vgl. Jennifer Walshe, Die Neue Disziplin, in: *MusikTexte* /149, 2016, 4–5.

vergleichbar etwa einer theatralen Inszenierung oder Tanzchoreographie.

Diese Konstruktionsarbeit nimmt in Anbetracht des Materials jedoch den Charakter des Vergeblichen an. Denn der Verweisungszusammenhang, den Memes oder Twitter-Hashtags ausbilden, ist zugleich absolut und nichtig: Sie sind nichts anderes als ein kommunikatives In-Beziehung-Setzen, und zugleich gänzlich beziehungslos. Die künstlerische Konstruktion ringt damit, aus diesem Material von Scheinbeziehungen ein verbindliches Beziehungsnetz zu knüpfen. Der Sinnzusammenhang eines Werks ist selbst aber ein Gefüge von Scheinbeziehungen. Deshalb droht die Verknüpfungsarbeit der Kunst ständig mit dem regressiven Reflexionsgeschehen der sogenannten sozialen Medien zusammenzufallen. Die Tatsache, dass Walshe diese Performances alleine realisiert und in ihnen sichtlich bis zur Erschöpfung geht, ist als Zeichen dieser *tour de force* zu lesen, zu welcher die Kunst in dieser paradoxen Lage wird.

Damit wird dieses Werk aber als Absage an den progressiven Reflexionsbegriff lesbar. Der Grund für diese Absage ist die geistige Erfahrung der historischen Gegenwart, welche in solchen Werken zum Ausdruck drängt: Sie widerspricht der Idee, dass die soziale Praxis des globalisierten Kapitalismus als Resultat und Vollzug eines progressiven Reflexionsgeschehens gedeutet werden könne, dem sich die Kunst als Medium einfügt. Die soziale Praxis zeigt sich gerade in den Werken der Gegenwartskunst vielmehr als ein System der Beziehungslosigkeit, dass durch Gewalt und Angst zusammenhalten wird. Aus kunstphilosophischer Perspektive lässt sich, ganz abgesehen von diesen Einwänden, feststellen, dass ein solcher Reflexionsbegriff nicht dazu taugt, die Werke selbst als einen Reflexionsvollzug zu bestimmen. Die Hyperreflexivität, welche die Frühromantiker begeistert proklamierten, bildet in diesem Begriff ein Reflexionskontinuum aus, in welchem die Kunstwerke nur mehr Durchgangsstellen oder Knotenpunkte bilden.

Absolute Reflexion

Eine andere Antwort auf die Probleme der Metareflexion bietet die Philosophie Hegels. Die Kritik eines Reflexionsbegriffs, der die Reflexion als ein Metadenken deutet, ist eines der Kernanliegen in Hegels *Wissenschaft der Logik*. Die Metareflexion nennt Hegel: *Äußere Reflexion*.⁴¹⁵ Exemplarisch liegt diese im Verhältnis zwischen einem reflektierenden Subjekt

415 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik II* (Werke, 6), Frankfurt am Main 2014, 28–31.

und einem ihm gegebenen Objekt vor, auf welches das Subjekt von außen reflektiert. Dieses Verhältnis beschreibt Hegel als äußeres, weil es zwischen Entitäten besteht, die unabhängig von der Reflexion bestehen. Die Äußerlichkeit besteht also darin, dass die Reflexion, die ein Subjekt vollzieht, ihren Gegenstand weder verändert noch konstituiert: Der Gegenstand ist als eine gegebene Größe gedacht, auf die das Subjekt reflektiert. Aber auch das reflektierende Subjekt ist vom Gegenstand seiner Reflexion unabhängig: Es tritt an das Objekt heran. Diese Äußerlichkeit ist der Grund dafür, dass sich diese Reflexion in die *leere Tiefe* der unendlichen Selbstanwendung verliert, welche wir oben anskizziert haben: Sie führt, nach Hegels Sprachgebrauch, in eine schlechte Unendlichkeit.⁴¹⁶

Hegels eigener Reflexionsbegriff setzt grundsätzlich anders an. Er geht, wie Kant, von der Geltungsreflexion aus: Worin ist der Wahrheitsanspruch von einzelnen Erkenntnisurteilen begründet? Diese Frage führt auf Prinzipien oder Grundsätze, die in allen Einzelurteilen notwendigerweise vorausgesetzt werden müssen, wenn diese Urteile Geltung beanspruchen sollen. Solche Grundsätze sind etwa das Kausalitätsprinzip, die Konstanz von Einzeldingen, der Satz vom Widerspruch, der Satz der Identität oder der Ich-Gedanke. Die Geltungsreflexion käme zu einem Abschluss, wenn sie zeigen kann, dass ein solcher Grundsatz das Fundament aller Geltungsansprüche bildet, aus dem alle weiteren Grundsätze sich ableiten ließen. Ein solcher Grundsatz wäre der Anfang aller Begründung, der selbst keiner weiteren Begründung bedarf – ein absoluter Grundsatz.

Gegen ein solches Grundsatzprogramm hatte aber bereits Schlegel eingewandt, dass nicht einzusehen ist, wie das endliche, menschliche Denken zu einer solchen unbedingten Erkenntnis fähig sein soll: Jeder noch so allgemeine Satz, den wir zu denken vermögen, ist begründungsbedürftig und steht somit unter Bedingungen.⁴¹⁷ Hegels Reflexionsbegriff führt diesen Gedanken weiter. Die Geltungsreflexion kann nicht von einem fixierten, sicheren Grundsatz ausgehen oder auf einen solchen hinführen. Ihr Abschluss muss grundsätzlich anders konzipiert werden.

Hegels Schachzug besteht darin, die Reflexion als ein radikales Denken in Verhältnissen, als ein Verhältnissen Denken zu bestimmen. Verhältnisse sind die Relationen oder Bezüge, welche Sachen oder Begriffe zueinander unterhalten. Dem Alltagsverstand gelten solche Verhältnisse als

⁴¹⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik I* (Werke, 5), Frankfurt am Main 2014, 264–267.

⁴¹⁷ So notiert er knapp: »Erkennen bezeichnet schon ein bedingtes Wissen. Die Nichterkennbarkeit des Absoluten ist also eine identische Trivialität.« Friedrich Schlegel, *Philosophische Lehrjahre: 1796–1806*; nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796–1828, in: Ernst Behler (Hg.), *Studien des Klassischen Altertums* (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 18), München 1963, *Philosophische Notizen* 1976, Nr. 64, 511.

sekundär: Wenn man wissen will, was eine Sache ist, muss man die Sache selbst untersuchen und bestimmen, was sie an sich ist. Wie diese Sache mit anderem zusammenhängt, wie sie sich zu anderem verhält, wie sie für anderes ist oder zu sein scheint, ist eine Frage, die sich erst in einem zweiten Schritt stellt. Damit geht eine metaphysische Abwertung des Status von Relationen im Allgemeinen einher. In welchen Verhältnissen eine Sache steht, ist, diesem Gedanken zufolge, einer Sache äußerlich. Hegels radikalisiertes Verhältnisd Denken wendet sich gegen diese Einseitigkeit des Alltagsverstands: Ihm zufolge schließt eine jede Sache die Verhältnisse, in denen sie steht, mit ein. Was eine Sache *an sich* ist, ist dann durch das, was sie *für anderes*, also im Verhältnis zu anderem ist, vermittelt.

Dieser Gedanke lässt sich in Begriffen ausdrücken, welche für die Bedeutung der Reflexion in der Kunst zentral sind. Was eine Sache ist, kann das *Wesen* der Sache genannt werden. Wie die Sache für anderes ist, ist ihr *Schein*.⁴¹⁸ Für gewöhnlich werden Wesen und Schein einander entgegengesetzt: Der Schein ist, was vom Wesen einer Sache ablenkt. Er ist für die Bestimmung einer Sache belanglos. Eine Täuschung besteht entsprechend darin, dass jemand das, was die Sache zu sein scheint, für das hält, was sie in Wahrheit selbst ist. In einer solchen Täuschung wird ein Bezug, den die Sache zu etwas anderem unterhält, als Bestimmung der Sache selbst verkannt. In diesem Sinne besteht die Wahrheitssuche in einer Kritik des Scheins: Sie fragt, ob die Sachen wirklich so sind, wie sie mir zu sein scheinen. Deshalb muss man, wenn man das Wesen einer Sache begreifen will, sie selbst und nicht ihren Bezug zu anderem untersuchen.

Hegel teilt dieses Wahrheitsverständnis, zieht aber eine andere Konsequenz: Das Problem des trügerischen Scheins liegt nicht darin, dass er die Sache über ihre Relation zu anderem begreift, sondern darin, dass er *eine partielle Relation*, welche die Sache zu etwas anderem unterhält, als die *vollständige* Bestimmung dieser Sache begreift. Dann wird das, was etwas zu sein scheint, für das gehalten, was es an sich ist. Der Alltagsverstand tut in Hegels Augen genau das: Er strebt danach, wesentliche Merkmale und Eigenschaften von wohlunterschiedenen Einzeldingen zu bestimmen, indem er Begriffe definiert und an solchen isolierten Begriffsbestimmungen festhält. Mit einem Begriff, den wir oben eingeführt haben, kann man dies als Positivismus bezeichnen und Hegels Philosophie als eine Vorwegnahme der Kritik der positivistischen Fixierung des Denkens auf die Bestimmung gegebener Einzelheiten sehen.⁴¹⁹

Im Verhältnisd Denken der Reflexion sind dagegen die Scheingestalten einer Sache, ihre Verhältnisse zu dem, was sie nicht ist, dieser Sache selbst

418 Für die folgende Interpretation, vgl. Gunnar Hindrichs, *Der Schein ist dem Wesen wesentlich*, in: Tobias Braune-Krickau et al. (Hg.), *Vom Ende her gedacht: Hegels Ästhetik zwischen Kunst und Religion*, Freiburg 2014, 68–98.

419 Vgl. Kapitel IV.2.

wesentlich. Diese Auffassung hat eine radikale Konsequenz: Ist das, was die Sache nicht ist, sondern nur zu sein scheint, der Sache selbst wesentlich, so ist die Sache zugleich das, was sie ist und das, was sie nicht ist. Die Sache wird also als in sich selbst widersprüchlich begriffen. Der Versuch, die Sache an sich selbst zu bestimmen, führt so in den Widerspruch dieser Sache mit sich selbst. Diese Selbstnegation drängt die Sachbestimmung, so Hegels Leitgedanke, über sich selbst hinaus in etwas anderes. Das reflexive Denken ist der Nachvollzug dieser Bewegung der Selbstnegation, in der die Scheingestalten des Denkens – die isolierten Bestimmungen einer Sache – ineinander übergehen. Die reflexive Bestimmung einer Sache, in der begriffen würde, was sie ist, kann nur als die vollständige Bestimmung der Verhältnisse gelingen, in denen sie steht und die sie erst zu dem machen, was sie ist. Dieser Gesamtzusammenhang ist aber eine Totalität von sich negierenden Positionen, ein Zusammenhang von an sich scheinhaften Bestimmungen.

Eine solche Verhältnisbestimmung des Wesens einer Sache geschieht durch Reflexion. Daher sind Schein und Wesen einer Sache in der Reflexion keine Gegensätze mehr. Denn das Wesen einer Sache ist durch ihren Schein vermittelt. Ihr Wesen kann nur im Durchgang durch den Gesamtzusammenhang ihrer Scheingestalten begriffen werden. Die Reflexion bestimmt Hegel in diesem Sinne als das Scheinen des Wesens in ihm selbst.⁴²⁰ Sie ist die Bestimmung einer Sache im Durchgang durch eine Verhältnistotalität von Negationen, die es erlaubt, die Sache aus ihrer Stelle in diesem Gesamtzusammenhang zu begreifen.

Das gilt für die realen Sachverhalte der Erfahrungswelt, für die begrifflichen Mittel der Sachbestimmung wie für die Unterscheidung von Subjekt und Objekt, welche die philosophische Geltungsreflexion befragt.⁴²¹ Jedes Phänomen, jede theoretische Aussage, aber auch jeder Begriff und jede theoretische Unterscheidung erweisen sich als scheinhaft und an sich selbst widersprüchlich, sofern sie isoliert betrachtet werden; erst als Moment eines Gesamtzusammenhangs von Negationsverhältnissen kann ihr Wesen wirklich begriffen werden.

Diese Konzeption hat tiefgreifende Konsequenzen für die Aussagen des Alltagsverstands. In ihrer isolierenden Festlegung von Bestimmungen sind sie grundsätzlich scheinhaft, und insofern unwahr. Die Reflexion bringt diese festgelegten Begriffsbestimmungen in Bewegung, indem sie sie als Momente eines Zusammenhangs von sich negierenden Scheingestalten deutet. Wahrheit im emphatischen Sinne kann nur die

420 Hegel 2014 (wie Anm. 415), 23.

421 Bei Hegel wird der Zusammenhang der begrifflichen Mittel der Sachbestimmung in der *Wissenschaft der Logik* reflektiert, der Zusammenhang der realen Sachbestimmungen ist Thema der *Realphilosophie*. Der Zusammenhang beider Zusammenhänge bildet die *Enzyklopädie der Wissenschaften*.

Artikulation des Ganzen beanspruchen: Erst der Zusammenhang sich negierender Scheingestalten, der sich zu einem Ganzen integriert, wäre selbst nicht mehr scheinhaft, er hätte kein anderes mehr außer sich, das er nicht ist, und wäre so keiner weiteren Negation mehr fähig. In diesem Abschluss würde die Reflexion absolut. Der Titel für die vollausgeführte Reflexion ist bei Hegel der *Begriff*, der, sofern er mit der Realität ineins fällt, als *Idee* bezeichnet wird.

Wir lassen es dahingestellt, ob und wie sich eine solche Konzeption durchführen ließe.⁴²² Für unsere Frage nach den Reflexionsgestalten der Kunst öffnet Hegels Begriff der absoluten Reflexion die Möglichkeit, das Kunstwerk selbst als einen solchen Zusammenhang sich negierender Scheingestalten zu deuten. Dazu passt die gewöhnliche Redeweise, wonach Kunstwerke mit Schein, Illusionen und Fiktionen arbeiten. Dieser Schein, den Kunstwerke herstellen, ist aber kein Trug. Denn in der Kunst wird der Schein ja nicht als das Wesen hingestellt, die Fiktion wird nicht als Reales, die Illusion nicht als die Wirklichkeit gezeigt. Vielmehr zeigen Kunstwerke Scheingestalten *als Schein*. Den besonderen Sinn, welchen die Komponenten, Elemente, Gestalten und Materialien in einer künstlerischen Arbeit annehmen, besitzen sie nur innerhalb des Sinnzusammenhangs des Werks. Alles, was in einem Werk erscheint, besitzt seine besondere Bestimmung erst durch die Verhältnisse, die es zu allen anderen Momenten des Werks unterhält.

Dieser Verhältniszusammenhang lässt sich auch mit dem aus der Musiktheorie vertrauten Begriff des Funktionszusammenhangs deuten: Der Scheincharakter des Werks ist sein Funktionszusammenhang und alles, was in ihn eingeht, hat seinen Sinn erst durch die Funktion, die es für anderes erfüllt. Die Teile eines Kunstwerks haben ihr Sein in ihrem Sein-für-anderes; sie erhalten ihre Bestimmtheit erst durch die funktionalen Relationen, in denen sie stehen. Solches Sein-für-Anderes bezeichnet der Begriff des Scheins.

Der Sinn eines Kunstwerks ist dieser Auffassung zufolge ein Scheinzusammenhang, der seine Scheinhaftigkeit nicht überspielt. In diesem Sinne bestimmt Hegel die Schönheit der Kunstwerke als das *sinnliche Scheinen der Idee*.⁴²³ Die Idee ist die Realität des Begriffs, der die Totalität sich negierender Bestimmungen umfasst. Die Idee scheint demnach überall in der Wirklichkeit, insofern diese begreifbar oder dem Begriff gemäß ist. Das sinnliche Scheinen der Idee in der Kunst meint aber etwas Spezifischeres: Hier scheint der gesamte Scheinzusammenhang des Begriffs in einem sinnlichen Einzelding. Folgt man Hegels Kritik des isolierenden Denkens, so sind alle Einzeldinge Scheingestalten: Denn solange man

422 Für den Versuch einer systematischen Rekonstruktion: Christian Georg Martin, *Ontologie der Selbstbestimmung*, Tübingen 2012.

423 Hegel 2016 (wie Anm. 118), 151.

sie als Einzeldinge versteht, nimmt man sie ja als etwas Selbständiges, wo sie doch in Wahrheit nur als unselbständige Momente eines Verhältniszusammenhangs das sind, was sie sind. Kunstwerke sind dahingegen Scheingestalten besonderer Art: Sie geben sich selbst als Scheinkomplexe zu erkennen, deren Momente erst durch die Verhältnisse, die sie im Werk eingehen, zu dem werden, was sie sind. Sie sind daher in gewisser Weise weniger scheinhaft als die gewöhnlichen Einzeldinge des Alltagsverstands. Gemäß Heinrich Hothos Vorlesungsnachschrift formuliert Hegel diesen Gedanken so:

Was nun den Umstand betrifft, daß die Kunst Schein hervorbringe, und ihn zur Weise ihrer Existenz habe, so ist dieß richtig, und setzt man den Schein als ein Nichtseinsollendes so ist ihre Existenz freilich Täuschung. [...] der Schein aber ist kein Unwesentliches, sondern wesentliches Moment des Wesens selbst. das Wahre ist im Geiste für sich, scheint in sich, ist da für Andere. [...] dieser Schein, der der Kunst angehört kann, sagten wir, als eine Täuschung angesehen werden; und zwar im Vergleich mit der äußerlichen Welt, wie sie uns in ihrer Materialität umgibt, und, auch im Vergleich mit unserer inneren sinnlichen Welt. [...] den Schein der Kunst können wir gegen diese Wirklichkeit als Täuschung bestimmen, aber könnten vielmehr mit mehr Recht behaupten, was wir sonst als Wirklichkeit gelten lassen, daß dieß eine stärkere Täuschung ein unwahrerer Schein als der der Kunst sei. denn die Region der äußerlichen Dinge und der innern Empfindung nennen wir wohl im empirischen Leben, im Leben unserer Erscheinung selbst, ein Wirkliches und müssen es gelten lassen, aber diese ganze Sphäre ist statt die Welt der Wahrheit zu sein, vielmehr die Welt der Täuschung. [...] die Kunst wird bei ihrem Scheine wohl der Form des Gedankens nachstehen, doch hat sie vor der Weise der äußerlichen Existenz wesentlich den Vorzug, als wir in der Kunst wie im Gedanken die Wahrheit suchen. die Kunst in ihrem Scheinen deutet durch sich selbst auf ein Höheres, auf den Gedanken hin.⁴²⁴

Wir können diesen Gedanken in die Begrifflichkeiten übersetzen, die wir in der Auseinandersetzung mit Kant gewonnen haben. Die Werke der Kunst deuten über sich hinaus auf ein Höheres hin, weil in ihnen die Scheinhaftigkeit der festgelegten Bestimmung des Alltagsverstands selbst aufscheint. Das geschieht, weil in ihnen die identifizierende Bestimmung ihrer Momente mithilfe festgelegter Begriffsschemata scheitert: Der Alltagsverstand wird durchkreuzt. Der Schein der Kunst vollzieht eine Kritik des Scheins des urteilenden Denkens. Der Scheinzusammenhang, den die Kunstwerke bilden, lässt sich nur durch Reflexion, also durch ein Denken in Negationsverhältnissen nachvollziehen.

424 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Hegel: Philosophie der Kunst. Sommersemester 1823. Nachschrift Hotho, in: Niklas Hebing (Hg.), *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Hamburg 2015, 220–221.

Dadurch steht alles, was im Werk erscheint, in Spannungsverhältnissen. Diese Verhältnisse schließen sich im Kunstwerk, so Hegels Leitgedanke, zu einem Integral von Scheingestalten zusammen, ganz so wie sich die Begriffsbestimmungen des Verstandes in der absoluten Reflexion als ein Gesamtzusammenhang von sich negierenden Scheinbestimmungen darstellen.

Auf diese Weise überträgt Hegel den Gedanken einer absoluten Reflexion auf die Kunst: Die Werke sind, als sinnliche Einzelgestalten, zugleich Vollzüge absoluter Reflexion. Die Kunst bleibt hinter der Philosophie zwar zurück, weil sie diesen Reflexionsprozess des Geistes doch als sinnliches Einzelding präsentiert – während die philosophische Reflexion einsieht, dass das Geistige gerade jene Form der sinnlichen Vereinzelung übersteigen muss. Dafür haben die Kunstwerke gegen die philosophischen Gedanken den Vorrang, dass sie als sinnliche Erfahrungsdinge eine innerweltliche Existenz besitzen, während der philosophische Gedanke immer im Verdacht steht, ein bloßes Hirngespinnst, eine unwirkliche Möglichkeit darzustellen.

Die Übertragung der philosophischen Geltungsreflexion auf den Funktionszusammenhang von Werken mag wie ein philosophischer Gewaltakt erscheinen, durch den der Kunst auferlegt wird, dasselbe zu tun, was die Philosophie schon versucht. Gegen diesen pauschalen Vorwurf muss die zentrale Bedeutung des Scheinbegriffs in Hegels eigenwilliger Konzeption der philosophischen Arbeit berücksichtigt werden. Philosophie vollzieht sich demgemäß nicht als Sicherung von wahren Aussagen, die dann der Kunst als fremder Maßstab aufoktroiert würden. Vielmehr ist die Philosophie selbst nichts anderes als der Prozess einer Selbstkritik der Scheingestalten des Denkens. Dieser Prozess läuft auf keine bestimmten Urteile hinaus, die den sicheren Bestand philosophischer Aussagen bilden würden, sondern er bezieht auch noch die Kritik der Urteilsform selbst mit ein. Denn die Urteilsform selbst ist, für Hegel, aufgrund ihrer Vereinzelung und Isolation von Aussagegegenständen der Wahrheit unangemessen. Alles Feste und Fixierte, das als Regel der Kunst vorgeschrieben werden könnte, wird in der philosophischen Reflexion selbst als Schein erkannt.

Diese radikale Dynamisierung des Denkens steht der selbstkritischen Schwebe der künstlerischen Gebilde daher viel näher als man zunächst glauben könnte. Adorno stellte in diesem Sinne gar die Vermutung an, dass die Übertragung in die umgekehrte Richtung verlief:

Philosophie und Kunst konvergieren in deren Wahrheitsgehalt: die fortschreitend sich entfaltende Wahrheit des Kunstwerks ist keine andere als die des philosophischen Begriffs. Der Idealismus hat seinen eigenen Wahrheitsbegriff historisch, in Schelling, von der Kunst mit Grund

abgezogen. Die in sich bewegte und geschlossene Totalität der idealistischen Systeme ist aus den Kunstwerken herausgelesen.⁴²⁵

So sieht Adorno etwa Hegels Konzept einer absoluten Reflexion in der motivisch-thematischen Arbeit des mittleren Beethovens vorgezeichnet. Wie in Hegels Begriffsarbeit würden in der thematischen Arbeit, z.B. im 1. Satz des Streichquartetts op. 59,2, die Gegensätze in einem Prozess der Vermittlung als Momente einer Einheit dargestellt.⁴²⁶ Diese Einheit kann gelingen, weil die Themen selbst »qualitätslos«, aus einem Minimum musikalischer Bestimmtheit (Quinten, Dreiklänge) herausentwickelt werden. Die gesamte kompositorische Arbeit vollzieht die Konstruktion eines Scheinzusammenhangs, in welchem sich negierende Gestalten zu einem affirmativen Ganzen zusammenschließen.⁴²⁷

Ob Hegel einer solchen Interpretation zugestimmt hätte, lässt sich schwer sagen, denn die allgemeine Bestimmung des Kunstschönen nimmt in seinen konkreten Ausführungen sehr unterschiedliche Gestalten an. Hegels Kunstphilosophie verkompliziert sich wesentlich durch die These, dass der gelingende Kunstschein der Idee nur in *einer* Form der Kunst – in der *klassischen* Kunst – ganz realisiert ist, während die von Hegel als *symbolische* und *romantische* Kunst bezeichneten Formen die Idee als etwas sinnlich Undarstellbares vorstellig machen.⁴²⁸ Paradigma der *klassischen* Kunst ist die griechische Plastik, als *symbolisch* gilt Hegel exemplarisch die altägyptische Kunst und das *Romantische* steht für die gesamte nach-antike Kunst Europas. Aber selbst der klassischen Kunst gelingt nach Hegel das sinnliche Erscheinenlassen der Idee wiederum nur deshalb, weil in ihr eine unangemessene Auffassung der Idee vorherrscht; bringt man dagegen die angemessene Auffassung der Idee in Anschlag, so gelingt auch die klassische Kunst nicht. Die romantische oder moderne Kunstform hat Hegel umgekehrt als eine Kunst verstanden, die sich bewusst an der Unmöglichkeit ihres Gelingens abarbeitet. In ihr wird auch die Möglichkeit eines in sich abgeschlossenen Scheinzusammenhangs

425 Adorno 2012 (wie Anm. 53), 197.

426 Adorno 2015 (wie Anm. 114), 31–54.

427 Adorno findet aber bei Beethoven darüber hinaus immer auch Momente, die gegen diesen Vermittlungsprozess aufbegehren, weshalb er dessen Musik als *wahrer* denn das idealistische System einschätzt, vgl. ebd. 37.

428 Brigitte Hilmer hat die unterschiedlichen Modelle in den unterschiedlichen Versionen der Kunstvorlesungen Hegels vor dem Hintergrund der Schlussformen der Begriffslogik untersucht. Sie unterstreicht die Diskrepanz zwischen dem Handlungsmodell des Kunstideals und dem Modell der Selbstbezüglichkeit der griechischen Götterstatue. Vgl. Brigitte Hilmer, *Scheimen des Begriffs*, Hamburg 1997.

zum Problem.⁴²⁹ Hegel exponiert daher in gewissem Sinne einen Begriff der Kunst, dem keine Kunst je gänzlich gerecht werden konnte.⁴³⁰ Deshalb ist die Deutung seiner Kunstphilosophie äußerst vertrackt.

Für unsere Frage nach den Konzeptionen künstlerischer Reflexion ist all dieser Schwierigkeiten zum Trotz das für Hegel paradigmatische Modell des klassischen Kunstwerks ausschlaggebend: In ihm wird das Kunstwerk als eine Vergegenständlichung der absoluten Reflexion gedeutet. In den Kunstformen, welche Hegel mit dem Archaischen, Erhabenen, Symbolischen auf der einen und dem Romantischen oder Modernen auf der anderen Seite verbindet, nimmt die Reflexion andere Formen an. Die absolute Reflexion manifestiert sich in der klassischen Kunst als die Konstruktion eines in sich geschlossenen Zusammenhangs sich verneinender Scheingestalten. Dadurch erscheint das Kunstwerk zugleich als dynamischer Prozess – die Arbeit der Negation – und als ein statisches System – die integrale Funktionalität. Die Reflexion, welche das Werk vollzieht, funktioniert nach dem Modell der abschließenden Geltungsreflexion. Als Prozess der Erarbeitung eines integralen Funktionszusammenhangs gewinnt das Werk den Schein des Selbstständigen, des in sich selbst Begründeten: Es hängt von keinen Bedingungen außer ihm ab, sondern vollzieht den Prozess einer abschlußhaften Selbstbegründung.

Dieses Modell der Reflexion lebt in der Kunsttheorie weit über die Zeit Hegels fort. Sie wirkt nicht nur im Organismus-Modell der Musiktheorie⁴³¹ fort, sondern kann bis in die Idee der seriellen Integration, etwa in radikalen Werken wie Boulez' *Structure I*, oder in die algorithmischen Kompositionen der Gegenwart, etwa in Enno Poppes *Speicher*

429 Vgl. Hilmer 1997, 245–258. Dazu auch Robert B. Pippin, Adorno, Aesthetic Negativity, and the Problem of Idealism, in: *Philosophy by Other Means: The Arts in Philosophy and Philosophy in the Arts*, Chicago, IL 2021, 143–160; Robert B. Pippin, *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, Chicago, IL 2015.

430 Adornos Interpretation zufolge lassen sich aber beide Reflexionsformen der Kunst – die klassische Integration und die romantische Dissoziation – in den Werken Beethovens nachvollziehen. Will man an Hegels Überlegungen weiterarbeiten, so sollte man sich von einer allzu direkten Engführung der Kunstformen mit geistesgeschichtlichen Epochen lösen. Gerade für die Musikgeschichte hat die Antike ja keineswegs jene Vorbildfunktion wie etwa für die Architektur, Tragödie oder Plastik. Die Versuche einer Wiederaufnahme antiker Musiktheorie im 17. Jahrhundert, die man in Italien unternahm, führten vielmehr zu bis heute verstörenden Explorationen mikrotonaler Harmonien, die keineswegs den Charakter des Klassischen annahmen, vgl. Martin Kirnbauer, *Vieltönige Musik: Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Basel 2013.

431 Vgl. die Diskussion im Kapitel VI.2.

oder *Thema mit 840 Variationen* weiter verfolgt werden. Ihr Kern bildet die Idee des Werks als einer methodisch konstruierten Totalität, in der sich alle Differenzen, Gegensätze und Widersprüche letztlich als durcheinander vermittelt und in einer Einheit aufgehoben darstellen. So erscheint das Werk als ein sinnliches Einzelding, das in sich reflektiert ist und durch diese Reflexion-in-Sich als etwas Selbständiges erscheint.

Zweite Reflexion

An diesem Schein der Selbständigkeit setzt die materialistische Kritik sowohl der Hegelschen Philosophie wie der entsprechenden Konzeption künstlerischer Reflexion an. Denn genauso wie der faktische Denkvollzug von sinnlich-körperlichen Vernunftträgern den gesamtgesellschaftlichen Prozess der Reproduktion voraussetzt und an ihm partizipiert – gerade dann, wenn er sich als ein in sich selbst begründeter Gedankenvollzug darstellt –, genauso kann sich die künstlerische Arbeit nicht abschließend selbst begründen, sondern bezieht ihre Geltung und Rechtfertigung aus den Tendenzen eines Materials, das durch gesellschaftliche Vorarbeit geprägt ist. Die absolute Reflexion, die zur Kunst wird, kann in diesem Sinne als die Verselbständigung der künstlerischen Form verstanden werden: In ihr schließt sich die Form zu einem Reflexionszusammenhang, der sich selbst zu tragen scheint. Sie ist der gänzlich verselbständigte Schein.

Was ein solcher Schein verbirgt, ist nicht seine Scheinhaftigkeit – er gibt sich ja als Kunst zu verstehen –, sondern die Bezogenheit auf jene geschichtliche Wirklichkeit, die er transformierend negiert. Erst aus diesem negativen Bezug aber, so die Gegenthese zu Hegel, erwächst dem Werk seine Geltung. Denn die ästhetische Geltung – die Schönheit des Werks – ist ja von der Selbstkritik der habitualisierten Schemata der Identifikation nicht ablösbar: Nur indem das Werk diese gesellschaftlich eingeübten Schemata verstört und unter Spannung setzt, kann es ästhetisch überzeugen. Diese Vorprägungen, an denen die Kunstwerke sich abarbeiten, bringen die Kunstwerke nicht selbst hervor, sondern sie bilden die materielle Voraussetzung der künstlerischen Arbeit. Deshalb kann sich die künstlerische Form nicht selbst tragen, sondern überzeugt nur als Transformation eines Materials, das sie nicht selbst schafft.

Die zur absoluten Reflexion verselbständigte Form bezieht in Wahrheit ihre Geltung nicht aus sich selbst, sondern aus ihrem Verhältnis zum Material, das sie verarbeitet. In diesem Sinne hat Adorno die selbstkritische Reflexion als eine *zweite* Reflexion bezeichnet. Die zweite Reflexion setzt die erste Reflexion, die künstlerische Konstruktion eines Scheinzusammenhangs voraus. Dieser Formzusammenhang wird nochmals auf seine Geltungsbedingungen hin befragt und erweist sich als

unselbständig: Er hat seine Geltung nur in der negativen Relation auf das Material, das er in sich aufnimmt. Die Kunstwerke vollziehen selbst eine solche Reflexion, indem sie einerseits einen Funktionszusammenhang konstruieren, aber andererseits zugleich das Material, das in diesen Zusammenhang eingeht, als dessen Voraussetzung geltend machen.

Adornos Reflexion der Reflexion unterscheidet sich darin von den bisher diskutierten Vorschlägen. Sie ist nicht nach dem Modell der Meta-reflexion zu verstehen: Sie bezeichnet keinen höheren Standpunkt, von dem aus das Tun der ersten Reflexion thematisiert würde. Auch meint Adornos zweite Reflexion nicht die pragmatistische bzw. hermeneutische Einfügung der Kunst in einen sozialen oder historischen Reflexionsprozess. Genauso wenig ist sie eine weitere Integrationsfigur, welche die Voraussetzungen noch der – scheinbar voraussetzungslosen – absoluten Reflexion einholt und begründet. Vielmehr besteht die *zweite Reflexion*, welche Kunstwerke vollziehen, darin, dass der Formzusammenhang durch das Material, das in ihn eingeht, unterbrochen wird.

In den materiellen Voraussetzungen der Kunstwerke stecken Potenziale und Tendenzen, denen keine einzelne Form gänzlich gerecht werden kann. Die Idee einer gewaltlosen Integration kann sich daher nicht in einem geschlossenen Formzusammenhang verwirklichen. Sie kann nur dadurch gelingen, dass die Werke den Scheinzusammenhang, den sie errichten, zugleich auch brechen. In diesen Brüchen reflektiert das Werk auf jene Unselbständigkeit, die der Scheinzusammenhang, den es errichtet, zu überwinden vorgibt. Wo sich Werke auf diese Weise selbst unterbrechen, wird der Widerstand des Materials gegen seine Integrationen in den Sinnzusammenhang des Werks erfahrbar: Die Form beherrscht das Material dann nicht einfach, sondern macht dessen Widerstand manifest. In diesem Sinne drängen die Werke nach Adornos Worten »[...] über Form als Totalität hinaus, ins Fragmentarische.«⁴³² Diese zweite Reflexion des Reflexionszusammenhangs der Form hat Adorno in der Ästhetischen Theorie auch den Durchbruch des Geistes in den Kunstwerken genannt:

Daß der Geist der Kunstwerke nicht einfach ihrem immanenten Zusammenhang, der Komplexion ihrer sinnlichen Momente, gleichzusetzen sei, bestätigt sich daran, daß sie keineswegs jene in sich bruchlose Einheit, jene Art von Gestalt bilden, zu welcher die ästhetische Reflexion sie zurechtstilisierte. Sie sind, ihrem eigenen Gefüge nach, nicht Organismen; die obersten Erzeugnisse gegen ihren organischen Aspekt als den illusionären und affirmativen refraktär. In ihren sämtlichen Gattungen ist Kunst von intellektiven Momenten durchsetzt. Genügen mag, daß große musikalische Formen ohne diese, ohne Vor- und Nachhören, Erwartung und Erinnerung, ohne Synthesis des Getrennten nicht sich konstituieren

432 Adorno 2012 (wie Anm. 53), 221.

würden. Während derlei Funktionen in gewissem Maß der sinnlichen Unmittelbarkeit zuzurechnen sind, also gegenwärtige Teilkomplexe die Gestaltqualitäten des Vergangenen und Kommenden mit sich führen, erreichen doch die Kunstwerke Schwellenwerte, wo jene Unmittelbarkeit endet, wo sie ‚gedacht‘ werden müssen, nicht in einer ihnen äußerlichen Reflexion, sondern aus sich heraus: zu ihrer eigenen sinnlichen Komplexion gehört die intellektive Vermittlung und bedingt ihre Wahrnehmung. Gibt es etwas wie eine übergreifende Charakteristik großer Spätwerke, so wäre sie beim Durchbruch des Geistes durch die Gestalt aufzusuchen. Der ist keine Aberration der Kunst sondern ihr tödliches Korrektiv. Ihre obersten Produkte sind zum Fragmentarischen verurteilt als zum Geständnis, daß auch sie nicht haben, was die Immanenz ihrer Gestalt zu haben präntiert.⁴³³

Der Geist oder das Intellektive, das den Scheinzusammenhang des Werks durchbricht, ist die zweite Reflexion. Geistig ist diese Unterbrechung im Kontrast zum Zusammenhang der sinnlichen Scheingestalten, welche die Kunsterfahrung nachvollzieht. Auch dieser Zusammenhang ist als solcher bereits geistig: Er besteht ja nur in der erinnernden und vorgreifenden Reflexion, in welcher der sinnliche Nachvollzug des Zusammenhangs besteht. In der Unterbrechung dieses Scheinzusammenhangs ist dieser Nachvollzug jedoch auf etwas verwiesen, das zwar in ihm wirksam ist, ihn aber zugleich übersteigt. Dieser Überschuss ist das gesellschaftliche erarbeitete Material mit seinen Tendenzen, denen das Werk niemals gänzlich gerecht werden kann.

Geistig sind diese Tendenzen, weil sie nicht als sinnlich Vorhandenes registriert werden können: Sie können nur als Negation gedacht werden, als das, was dem Formzusammenhang widersteht und seine Selbständigkeit negiert. Durch diese Unterbrechung wird die Totalität nicht verabschiedet, sondern gerettet: Sie wird vor ihrer falschen Verselbständigung bewahrt, die das Kunstwerk in ein Stück affirmativer Kultur verwandeln würde. Diese Unterbrechung des Scheins durch den Geist ist somit auf die Negativität der bestehenden Verhältnisse bezogen: Die Durchbrechung des Reflexionszusammenhangs ist die Reflexion auf die materielle Bedingtheit des Werks in einer durch Verwertungszwänge und Antagonismen, Herrschafts- und Ausbeutungsverhältnisse geprägten Wirklichkeit. Die Rettung des Scheins durch seine Unterbrechung ist keine Absage an die Idee einer Überwindung dieser Verhältnisse in einer versöhnten Totalität, sondern stellt die Weise dar, in der die Kunst integer diese Forderung aufrechterhalten kann. Nur indem sie ihre Scheinkonstruktion unterbricht, macht sie den Schein als Vorschein einer Totalität kenntlich, die noch nicht existiert.

Diesen Gedanken, den Adorno zunächst mit Blick auf die sogenannten Spätwerke entwickelt, gilt, so der Kerngedanke dieser Arbeit, für die

433 Ebd. 138–139.

moderne Kunst bis heute.⁴³⁴ Moderne Kunstwerke, die ihrem Begriff gerecht werden, sind von dieser immanenten Andersheit,⁴³⁵ von dieser Brüchigkeit und Selbstkritik geprägt, in denen sich ihre zweite Reflexion vollzieht. Für sie steht der Begriff des Fragments. Das Fragment benennt Sinnkonstruktion und deren Unterbrechung in einem und bezeichnet damit genau jene Doppelbewegung der zweiten Reflexion: Das Nichtsein der Totalität im Fragment ist der Vorschein ihres Seins. Dass diese Struktur für die Werke der Gegenwartskunst überhaupt entscheidend ist, macht Adorno an anderer Stelle deutlich:

Das Ideologische, Affirmative am Begriff des gelungenen Kunstwerks hat sein Korrektiv daran, daß es keine vollkommenen Werke gibt. Existierten sie, so wäre tatsächlich die Versöhnung inmitten des Unversöhnlichen möglich, dessen Stand die Kunst angehört. In ihnen höbe Kunst ihren eigenen Begriff auf; die Wendung zum Brüchigen und Fragmentarischen ist in Wahrheit Versuch zur Rettung der Kunst durch Demontage des Anspruchs, sie wären, was sie nicht sein können und was sie doch wollen müssen; beide Momente hat das Fragment.⁴³⁶

Adornos Idee einer zweiten Reflexion führt Hegels Reflexionsgedanken mit dem frühromantischen Fragmentbegriff zusammen. Sie erlaubt es musikalische Werke selbst als Reflexionsgebilde zu begreifen. Zweite Reflexion macht die materielle Bedingtheit des Werks durch die Selbstunterbrechung der reflexiven Scheinkonstruktion geltend.⁴³⁷ Diese Bedingtheit ist kein bloßer Mangel, nicht nur Begrenzung: Denn die Potenziale und Tendenzen, die im Material auf ihre Verwirklichung drängen, sind ja zugleich der Grund dafür, dass die Werke, welche diesen Drang des Materials zur Geltung bringen, als Vorschein einer noch-nicht-seienden Totalität erscheinen. Indem sich die Werke unterbrechen, machen

434 Vgl. Theodor W. Adorno, Spätstil Beethovens, in: *Musikalische Schriften IV* (Gesammelte Schriften, 17), Frankfurt am Main 2015, 13–17; Julian Caskel, Adorno, Schubert, Beethoven: Zur Theoriebildung musikalischer Selbstreflexion im 19. Jahrhundert, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 76/2, 2019, 98–120; Matthias Schmidt, »Spätwerk«. Anmerkungen zu Phänomen und Begriff – unter besonderer Berücksichtigung von Igor Strawinsky und Ernst Krenek, in: Claudia Maurer Zenck (Hg.), *Igor Strawinskys und Ernst Kreneks Spätwerke*, Schliengen 2014, 39–54.

435 So die These bei Wacyl Azzouz, *Die Andersheit des Kunstwerks. Zu Theodor W. Adornos Kunstwerkbegriff in der Ästhetischen Theorie*, Tübingen 2022.

436 Adorno 2012 (wie Anm. 53), 283.

437 Ähnliche Überlegungen verbindet Claus-Steffen Mahnkopf mit der Idee einer musikalischen Dekonstruktion oder zweiten, reflexiven Moderne, vgl. konzise in Claus-Steffen Mahnkopf, *Second Modernity. An attempted assessment*, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Facets of the second modernity* (New music and aesthetics in the 21st century, 6), Hofheim 2008, 9–16., aber auch Mahnkopf 2006 (wie Anm. 122), 101–109.

sie ein Drängen erfahrbar, das im Wirklichen auf die Verwirklichung von Selbstbestimmung zielt.

Die frühromantische Idee von Werken, die Fragmente aus der Zukunft wären, wirkt so in der zweiten Reflexion fort: Sie bezeichnet die Vollzugsweise dieses Vorscheins in der Kunst. Die Selbstnegation, die Adorno ins Kunstwerk einträgt, sollte man daher nicht einseitig als Klage und Selbstkasteiung verstehen: Sie benennt jenes Moment des Drängenden im Kunstwerk, das davon zeugt, dass die Welt, die Menschen und ihre Geschichte noch nicht fertig sind. Im nächsten und letzten Teil dieser Arbeit sollen diese Bestimmungen des Kunstwerks, die wir bisher aus der Flughöhe spekulativen Denkens in den Blick nahmen, wieder auf die Produkte der jüngeren Kunstmusik bezogen werden. Dieser Bezug kann nicht als schematische Übertragung gelingen: Die zweite Reflexion, welche im Spannungsverhältnis von Material und Form am Werk ist, nimmt so viele unterschiedliche Gestalten an, wie es gelungene Werke gibt – und oft haben sie nichts gemein. Die Artikulation zweiter Reflexion müsste sich in jedes einzelne Werk vertiefen. Eine solche detaillierte Auslegung einzelner Werke würde die philosophische Fragestellung dieser Arbeit übersteigen: Sie fragt nach den Grundproblemen der Gegenwartsmusik. Um sich dennoch den Fragekomplexen der künstlerischen Produktion zu nähern, ohne sich in die Vielheit der einzelnen Werke zu verlieren, steht im Folgenden der Versuch, drei Modelle des musikalischen Scheins herauszuarbeiten, an denen sich viele Werke der jüngeren Musikgeschichte abarbeiten: Es handelt sich um den Schein der Natur, des Lebendigen und des Begriffs.

VI Modelle

Die bisherigen Überlegungen zielten darauf, einen Begriff des Kunstwerks zu entwickeln, der die Herausforderungen der zeitgenössischen Musik und die Kritiken des jüngeren Kunstdiskurses in sich aufnimmt. Der Schlüssel zu einem solchen Begriff liegt im Gedanken, dass Kunstwerke selbst als Reflexionsgebilde verstanden werden können. Die besondere Form der Reflexion, welche die Werke vollziehen, ist untrennbar mit der Idee einer Selbstunterbrechung des Scheins verbunden. Dafür steht der Begriff des Fragments: Er bezeichnet jene Doppelbewegung von Totalitätskonstruktion und Selbstunterbrechung, in der sich die künstlerische Reflexion realisiert. Im Folgenden soll diese allgemeine Bestimmung dadurch konkretisiert werden, dass besondere Varianten musikalischer Scheinbildung in den Blick genommen werden. Denn der Begriff des Scheins ist in der Musik nicht selbstverständlich: Ihr fiktionaler, scheinbildender Charakter wird gerne übersehen. In den Werken der Gegenwartsmusik wird diese Scheinbildung unter den Begriffen des Natürlichen, des Lebendigen und des Begrifflichen verständlich. Sie erlauben es, schlaglichtartig, gegenwärtige Möglichkeiten jener selbstkritischen Reflexion zu beleuchten, die als Grundzug der Kunst bestimmt wurde. Im Vordergrund stehen dabei nicht einzelne Werke, sondern kompositorische Techniken und künstlerische Strategien, die in ein Verhältnis zu den Begriffen der Natur, des Lebens und des Begriffs gesetzt werden. Diese explorativen Untersuchungen werden mit Adornos Ausdruck des *Modells* gefasst, weil es hier nicht um eine vollständige, systematische Bestimmung eines Begriffs, aber auch nicht um die differenzierte Artikulation einer einzelnen Sache gehen soll, sondern um etwas dazwischen Liegendes: In der Auseinandersetzung mit den Begriffen der Natur, des Lebens und des Begriffs und ihrem Bezug zur Musik sollen Formen erkennbar werden, in denen sich die selbstkritische Reflexion der musikalischen Kunst vollzieht. Diese Auseinandersetzungen kommen nicht zu einer abschliessenden Bestimmung, sondern zeichnen dialektische Bewegungen nach, in welche diese Begriffe in ihrem Verhältnis zur Musik geraten.

I. Natur

Die Veränderungen des musikalischen Materials lassen sich nicht umstandslos auf gesamtgesellschaftliche Transformationen zurückführen. Sie sind mehr als bloße Reflexe des nicht-musikalischen Weltgeschehens.

Zugleich reichen die materiellen Verhältnisse, in denen eine Musik entsteht, bis ins Innerste ihrer Faktur. Diese eigentümliche Lage bezeichnet keinen Widerspruch, aber sie macht die Deutung der Musik zu einem Drahtseilakt: Das Gelingen eines Werks kann nicht alleine dadurch erklärt werden, dass es außermusikalische Tendenzen irgendwie in sich aufnimmt, um an gesellschaftliche Probleme und Diskussionen anzuschließen. Doch zugleich verhält sich ein Werk, das ästhetisch gelingt, auch niemals gleichgültig gegen die Verhältnisse, in denen es erklingt, gegen die Bedingungen, denen es entspringt. Musikgeschichte und Geschichte überhaupt sind im Begriff des Materials verschränkt: Im musikalischen Material ist nicht nur Musikgeschichte eingelagert, sondern alle möglichen gesellschaftlichen Verhältnisse wirken in ihm fort, ohne dass die Richtung, in welche eine gelungene Form dieses Materials fortentwickelt, durch diese Verhältnisse restlos vorbestimmt wäre.

Diese Verschränkung von Musikgeschichte und Geschichte überhaupt zeigt sich modellhaft im Begriff der Natur, sobald er für die Musik in Anschlag gebracht wird. Anders als in der Literatur und im Theater kennt die Musikgeschichte keinen Naturalismus als Epochenstil. Der Grund liegt wohl darin, dass es eine natürliche Darstellung der Wirklichkeit oder die Darstellung der natürlichen Wirklichkeit mit musikalischen Mitteln, wenn überhaupt, dann nur auf eine sehr indirekte, vielfach vermittelte Weise geben kann. Eine Übertragung der literarischen oder malerischen Kategorie auf die nicht-gegenständliche Kunst der Musik ist daher kaum möglich. Dennoch ist die schillernde Kategorie der Natur und des Naturhaften auch für das Verständnis der Musik immer wieder zentral geworden. Das gilt besonders für die Kunstmusik der letzten Jahrzehnte.⁴³⁸ Die gesamtgesellschaftliche Krise des Naturverhältnisses, die sich im Problem der Klimakatastrophe konzentriert, geht musikgeschichtlich einher mit einer Hinwendung zum naturhaften Klang. Die Paradigmen dieser Faszination fürs Natürliche in der Musik sind die Arbeit mit *field recordings*, bzw. gewisse Formen der *musique concrète*, der Spektralismus und die algorithmische Komposition. Sie bilden Varianten eines gegenwärtigen musikalischen Naturalismus. Während einige Vertreterinnen dieser Tendenzen explizit den Anschluss an die gesamtgesellschaftlichen Debatten über das Naturverhältnis suchen, halten sich andere in ihrer Selbstausslegung ganz an musikalische Fragestellungen. Für die materialistische Deutung sind diese Selbstausslegungen jedoch zweitrangig. Denn der Naturalismus dieser musikalischen Tendenzen betrifft die Arbeit am musikalischen Material: Es sind die Klänge,

438 Vgl. Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Ins Offene?: Neue Musik und Natur*, Mainz 2014; Jörn Peter Hiekel, Natur, in: Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart 2016, 430–434; Helga de La Motte-Haber, *Musik und Natur: Naturanschauung und musikalische Poetik*, Laaber 2000.

die so bearbeitet werden, dass sie als naturhafte Prozesse, als natürliche Abbilder oder Darstellungen der Natur erscheinen.

So unterschiedlich die Ansätze auch sein mögen, sie vollziehen in ihrem Begehren nach dem Naturhaften alle eine Absetzbewegung, die sich aus der Krise motiviert, in welche die Kategorien musikalischer Sinnbildung in der nachtonalen Musik geraten sind. Musikalischer Sinn, so die Stoßrichtung dieser Tendenzen, kann nicht mehr in einer geteilten musikalischen Sprache artikuliert werden, sondern muss sich aus der Angleichung der Musik an die sprachferne Natur ergeben. Diese musikalische Tendenz geht mit der gesamtgesellschaftlichen Tendenz formaler Rationalisierung einher. Sie kann als eine fortschreitende Naturalisierung verstanden werden, insofern sie alles Übernatürliche in den Bereich des Subjektiven oder Kontingenten abschiebt, der keiner rationalen Bestimmung fähig ist: Interessen, Werte, Zielsetzungen, Sinnfragen und Idealvorstellungen werden als subjektive Gegebenheiten, als faktische, aber unverbindliche psychologische Tatsachen hingenommen. Was sich hingegen in diesem naturalistischen Sinne rationalisieren lässt, sind die Erklärung der natürlichen Bedingungen und die technisch-organisatorischen Mittel zur Umsetzung jener rational nicht einholbaren Zwecksetzungen und faktischen Interessen. Dadurch wird auch der geschichtlich-gesellschaftlichen Welt des Handelns der Geist ausgetrieben: Je weiter ihre Rationalisierung fortschreitet, desto mehr erscheint auch sie als ein geistloser – d.h. rechtfertigungsunbedürftiger – Zusammenhang von Sachzwängen. Die musikalische Tendenz zur Naturalisierung ist kein bloßer ideologischer Reflex der gesellschaftlichen Tendenz, denn sie kann aus der Entwicklung des musikalischen Materials verstanden werden. Aber diese Entwicklung bleibt bei aller Selbständigkeit auf die sozialen Tendenzen bezogen: Denn nur indem die Musik sich an den herrschenden Formen der Rationalität abarbeitet, kann sie zu ihnen in ein Spannungsverhältnis treten. Die Hinwendung der Musik zum Naturhaften ist deshalb keine Wiederholung, sondern eine Verstörung der naturalisierenden Rationalität.

Adorno hat diese Tendenz als eine Entqualifizierung des ästhetischen Materials begriffen: Das musikalische Material verliere im Verlaufe des 20. Jahrhunderts seine sprachähnlichen, bedeutungshaften Qualitäten und gleiche sich immer mehr einem Naturstoff an, mit dem die Komponistinnen schalten.⁴³⁹ Man kann dabei an die Dissonanzqualität der kleinen Sekunde, des Tritonus oder der großen Septime denken, welche im tonalen Rahmen so eingesetzt werden konnte, dass die Musik den Ausdruck von Leiden annahm. In der nachtonalen Musik tendieren diese Intervallqualitäten zur Nivellierung: Es sind Intervalle, die zwar einen konstruktiven Sinn annehmen können, aber nicht mehr als besonders

439 Adorno 2012 (wie Anm. 53), 223.

spannungsgeladene Ausnahmeintervalle hervortreten. Die Entqualifizierung des Materials führt so in eine Naturalisierung: Die Klanggestalten verlieren ihre historisch sedimentierte Bedeutung und tendieren dazu, als geschichtsloser Naturstoff aufgefasst zu werden. Das scheint aber die Konzeption des musikalischen Materialfortschritts als Ganze zu bedrohen: Denn wenn das künstlerische Material dazu tendiert, als geschichtsloser Naturstoff vernommen zu werden, dann tendiert das Material zur Tendenzlosigkeit.⁴⁴⁰

Der Schluss auf ein Ende des Materialfortschritts wäre aber voreilig. Denn zum einen bezeichnet die Tendenz zur Tendenzlosigkeit nur eine unter vielen Entwicklungslinien des musikalischen Materials. Zum anderen muss diese Tendenz zur Naturalisierung des Klangs selbst als eine historische Materialtendenz verstanden werden. Sie bringt musikalische Formen hervor, die sich als enthistorisierte Gestalten zu verstehen geben. Diese Gestalten werden aber dadurch nicht selbst zu Natur, sondern stellen musikalische Bilder des Naturhaften dar. In solchen Bildern der Natur kommen Wünsche, Phantasmen, Leidenserfahrungen und Hoffnungen zum Ausdruck, welche den Bereich des Natürlichen sprengen: Deshalb besitzt auch das naturalisierte Material Tendenzen und Potenziale. Das zeigt sich nicht zuletzt darin, dass die Mittel, welche solchen musikalischen Naturschein erzeugen, selbst dem historischen Wandel unterworfen sind. Sie werden damit, entgegen ihrer Absicht, ebenso sehr zum Ausdruck ihrer historischen Gegenwart wie jene veralteten Bilder der Zukunft, die uns in Fouriers *Phalanstère* begegnen. Der musikalische Naturalismus der Gegenwartsmusik ist keine Auflösung der Kunst ins zeitlos Naturhafte, sondern kann selbst als eine historische Materialtendenz entziffert werden, die über das Natürliche hinausdrängt.

Der musikalische Naturalismus ist, anders gesagt, so zeitbedingt wie der Begriff der Natur selbst. Mit dieser Historisierung des Naturbegriffs ist nicht gemeint, dass die Naturgesetze der Physik, die Elemente der Chemie oder die Krankheitserreger der Medizin sich mit der Geschichte der Wissenschaft veränderten.⁴⁴¹ Gemeint ist vielmehr, dass die Grundauffassung dessen, was Natur gegen sein Anderes – Kultur, Gesellschaft, Geschichte, Geist – auszeichnet, ebenso geschichtlich ist, wie die Auffassung von Geschichte selbst. Natur ist gerade als derjenige Bereich, der keiner Geschichte unterworfen ist, das gedankliche Resultat einer

440 Vgl. Azzouz 2022 (wie Anm. 435), 95ff.

441 Diese These ist der Strohmann der Relativismuspolemik zwischen Wissenschaftshistorikern und Szientisten. Bruno Latour hat diese Debatte mit seinem Hang zur Provokation und Überspitzung angefacht. Sachlich stellt sich aber kaum jemand auf diesen Standpunkt, vgl. Bruno Latour, *On the Partial Existence of Existing and Non-existing Objects*, in: Lorraine Daston (Hg.), *Biographies of scientific objects*, 2000, 247–269.

Trennung des Geschichtlichen vom Ungeschichtlichen.⁴⁴² Diese Trennung ist keine unmittelbare Gegebenheit, sondern das Produkt gedanklicher Arbeit. Deshalb muss der Naturbegriff immer als Gegenstück einer Selbstausslegung der geschichtlichen Gegenwart gedacht werden. Die folgenden Überlegungen versuchen vor diesem Hintergrund die Formen des musikalischen Naturalismus auf die Naturbegriffe zu beziehen, die in ihnen wirksam sind.

Drei Bilder des Intentionlosen

Der Begriff der Natur schillert in der Anwendung auf Musik nicht weniger, als er es ohnehin schon tut. Nicht umsonst gilt er als Inbegriff von Ideologie.⁴⁴³ Dieser Überlegung zufolge ist ein Gedanke ideologisch, wenn er Sachverhalte, die von menschlichem Handeln abhängen – also auf begründungsbedürftigen Urteilen beruhen –, als natürliche Gegebenheiten erachtet – also als notwendige und unveränderbare Tatsachen, die es zu akzeptieren gilt. Ideologie besteht demzufolge darin, das von Menschen Gemachten zu naturalisieren. Fügt man dieser Überlegung hinzu, dass alles, was gedacht werden kann, insofern es gedacht wird, vom menschlichen Tun des Denkens mitabhängt, dann fallen Natur und Ideologie in eins: Alles, was als Natur gedacht wird, ist in Wahrheit nicht Natur, sondern, als *gedachte* Natur, durch menschliche Denktätigkeit mitkonstituiert. Natur ist dann immer das Resultat einer ideologischen Naturalisierung.

Was immer man von dieser Überlegung hält, sie erlaubt, den Kern des modernen Naturbegriffs herauszuschälen, den die noch so ungleichen Verwendungen dieses Begriffs teilen. Natur steht im Gegensatz zu allem von Menschen Gemachten, Intendierten oder Erdachten: Natur ist das Intentionlose. In Anlehnung an den griechischen Gegensatz von *physis* und *thesis*, hat sich der philosophische Kunstausdruck des *Gesetzten* als Gegenbegriff zum natürlich *Gegebenen* durchgesetzt. Das Setzen umfasst das menschliche Machen, Intendieren und Erdenken: Natur ist das Nicht-Gesetzte, also das, was nicht gemacht, erdacht oder intendiert wurde. Der Naturbegriff ist daher im Innersten von einer Negationsbelegung erfasst: Sie ist die Negation menschlicher Anstalten.

Soll die Natur zum Gegenstand eines Gedankens werden, so führt diese Negativität des Natürlichen unweigerlich in eine dialektische

442 Vgl. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris 2015. Descola argumentiert freilich mit Blick auf animistische und totemistische Weltbilder für eine Überwindung des Naturbegriffs mit all seinen Trennungen. Wie sich eine solche Entscheidung begründen lassen soll, bleibt dunkel.

443 Vgl. Lorraine Daston, *Against Nature* (Untimely Meditations), Cambridge (Mass.) 2019.

Situation: Denn ein Gedanke, oder zumindest das Erfassen eines Gedankens, ist ja ein menschliches Erzeugnis oder Tun. Natur zu denken, bedeutet, durch eine menschliche Tätigkeit etwas zur Geltung zu bringen, was nicht durch menschliche Tätigkeit hervorgebracht wird. Es bedeutet ein Nichterdachtes zu denken, ein Nicht-Gesetztes zu setzen. Der Ideologieverdacht setzt hier an und entlarvt den Anspruch als Täuschung: Gerade das Nicht-Gesetzte sei eine Setzung, gerade der Gedanke eines Nichterdachten ist erdacht. Was als Natur gedacht wird, ist das Erzeugnis einer Denktätigkeit, die sich selbst vergessen machen will. Etwas als Natur zu begreifen, hieße dann immer die Setzungen des Denkens als etwas Gegebenes auszugeben. Das Gegebene ist aber in Wahrheit etwas, das sich das Denken selbst voraussetzt. Natur erscheint so als der Inbegriff des – insgeheim, illegitim – Vorausgesetzten.

Offenkundig gerät der ideologiekritische Gedanke jedoch selbst in Bedrängnis. Denn soll irgendein Gedanke mehr sein als ein Hirngespinnst, dann muss er auf etwas gehen, das nicht selbst ein bloßer Gedanke ist. An der Fähigkeit, in den menschlichen Setzungen etwas zur Geltung zu bringen, das selbst nicht eine bloße Setzung ist, hängt die Inhaltlichkeit, die Wahrheitsfähigkeit des Denkens. Der erkenntnistheoretische Begriff, der auf diese Fähigkeit zielt, ist der Begriff der Erfahrung. Dass das Denken der Erfahrung gerecht wird, dass es von Erfahrung gesättigt ist und sich von Erfahrungen leiten lässt, heisst nichts anderes, als dass es nicht ein Spiel von Setzungen und Voraussetzungen betreibt, kein Machwerk von Thesen und Hypothesen bildet, sondern auf die Artikulation eines Sachverhalts zielt, der auch dann besteht, wenn er nicht gedacht wird.

Die Kritik an der Naturalisierung muss daher eingeschränkt werden: Eine ideologische Naturalisierung findet nur dann statt, wenn etwas, das den Zusammenhang der Gegenstände empirischer Erfahrung übersteigt, auf Naturbegriffe reduziert wird. Das gilt aber für alle Zusammenhänge, die von subjektiver Selbstbestimmung geprägt sind: Die Freiheit des Subjekts, und alle Bestimmung, die an dieser Freiheit hängen, ist kein Gegenstand empirischer Erfahrung. Zu diesem Bereich der Selbstbestimmung gehört auch die Kunst. Der künstlerische Naturalismus, die Angleichung der Kunstprodukte an natürliche Gegebenheiten, muss aus dieser problematischen Stellung begriffen werden: Er ist, als Kunst, die selbstbestimmte Hervorbringung eines Scheins des Nicht-Hervorgebrachtseins, es ist die intentionale Produktion von Intentionallosem.

Für die Frage nach dem gegenwärtigen musikalischen Naturalismus scheinen besonders drei Varianten des Naturbegriffs entscheidend: Die wissenschaftliche, die vorwissenschaftliche und die ästhetische Natur. In Anlehnung Winfried Sellars Rede von den Bildern des Menschen kann man zunächst schematisch einen Unterschied ziehen zwischen einem wissenschaftlichen und einem manifesten oder vorwissenschaftliche Bild der

Natur.⁴⁴⁴ In beiden Fällen bezeichnet »Natur« keinen *Ausschnitt* der Wirklichkeit, sondern eine Auffassung ihrer *Totalität*. Der Begriff benennt eine bestimmte Perspektive, unter der die Gesamtheit des Wirklichen betrachtet werden kann. Auch das menschliche Tun und seine Erzeugnisse können in diesem Sinne *als Natur* betrachtet und beschrieben werden.

Das *wissenschaftliche* Bild zeichnet sich durch seinen Modellcharakter aus. Die Naturwissenschaften postulieren theoretische Entitäten, um methodisch beobachtete Phänomene aus wirkursächlichen Gesetzmäßigkeiten zu erklären. Die postulierten Entitäten, welche in die Modelle kausaler Naturzusammenhänge eingehen, sind keine sinnlichen Gegebenheiten, sondern Abstraktionsprodukte: Man denke etwa an die theoretischen Entitäten eines Massepunkts, einer Schallwelle oder einer Gravitationskraft. Das heisst nicht, dass diese Entitäten frei erfunden oder die Modelle inadäquat wären. Aber die postulierten Entitäten und Modelle, über welche die Naturwissenschaften streiten, sind Erklärungsmittel der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit, die selbst nicht in der sinnlichen Erfahrung begegnen.

Die Natur, wie sie der sinnlichen Erfahrung jedes Menschen erscheint, kann dagegen als das *manifeste* oder *vorwissenschaftliche* Bild der Natur bezeichnet werden. Es ist die empirisch-sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit in ihrer ganzen unüberschaubaren Gestaltenvielheit; die Lebensumgebung oder Umwelt des Menschen, wie sie sich seinen Sinnen darstellt. Diese Umwelt wird *als Natur* gedacht, insofern von der Bedeutung, dem Sinn, den Zwecken oder Intentionen abgesehen wird, die wir für gewöhnlich mit ihren Gegenständen verbinden. Das sinnliche Erscheinende *als Natur* zu denken, heisst, es nicht zu deuten, sondern bloß zu beschreiben, wie es erscheint. Nun gibt es eine ganze Reihe von Wissenschaften, die nicht mit postulierten Entitäten, sondern mit der Erscheinungswirklichkeit beschäftigen, die uns sinnlich gegeben ist. Solche Wissenschaften des manifesten Bildes beschreiben, vergleichen, differenzieren und ordnen die Vielheit der sinnlich erfahrbaren Erscheinungen, Gegenständen und Vorkommnisse, beobachten Regelmäßigkeiten und Ausnahmen. Man denke an die empirische Arbeit in der früheren Botanik und Zoologie bis zur Verhaltensforschung, der *ordinary language philosophy* oder gewisser Nachfolgestalten der Phänomenologie. Im Gegensatz zu dieser manifesten Umwelt des Menschen zielt die im

444 Vgl. Wilfrid S. Sellars, *Philosophy and the Scientific Image of Man*, in: Robert Colodny (Hg.), *Science, Perception, and Reality*, 1962, 35–78. Die Unterscheidung ist kontrovers, für unsere Absichten aber nützlich. Für eine ähnliche Unterscheidung mit Bezug auf die Klangkunst, vgl. Will Schrimshaw, *Immanence and immersion: on the acoustic condition in contemporary art*, New York 2017, 135ff. Ausführlicher dazu weiter unten.

engeren Sinne wissenschaftliche Naturforschung mit ihrer Modellbildung auf eine systematische Vereinheitlichung kausaler Erklärungen, wie sie im Verbund von Physik, Biochemie, Neuro- und Kognitionswissenschaften angestrebt wird. Erfahrung spielt auch hier eine zentrale Rolle, denn was erklärt werden soll, sind ja experimentell reproduzierbare Beobachtungen. Aber die Entitäten, welche in diese Erklärungen eingehen, sind selbst nicht der Erfahrungswelt entnommen: Sie sind modellhafte Mittel der Erklärung.⁴⁴⁵

In beiden Bildern steht Natur für die Gesamtheit der empirischen Wirklichkeit und nicht bloß für einen bestimmten Ausschnitt: Ein Werkzeug, ein menschlicher Körper, ein Gebäude oder ein Kunstwerk sind genauso natürliche Gegebenheiten wie ein Baum, eine Wolke oder ein Komet. Alles, was überhaupt sinnlicher Erfahrung zugänglich ist, kann in diesem Sinne als ein Stück Natur betrachtet werden. Als Naturbilder sind sie jedoch beide auf den Bereich des Empirischen, der Erfahrungsgegenstände begrenzt: Begriffe wie Freiheit, Seele und Gott, Zweckbestimmungen, Bedeutungen und Wertfragen sind als der Bereich menschlicher Setzungen aus diesen Bildern ausgeschlossen. Was diese Begriffe benennen, ist nicht Teil der natürlichen Welt; und weil die Natur hier als Totalität verstanden wird, bezeichnen sie Dinge, die es – innerhalb dieses Bildes – gar nicht gibt. Soll das, was man mit diesen Begriffen bezeichnet, in diesen Bildern Wirklichkeit besitzen, muss es sich auf ein Zusammenwirken jener Entitäten zurückführen lassen, die im Naturbild vorkommen. Die Kategorien des Geistigen – Bedeutung, Sinn, Werte oder Zwecke – müssen sich, anders gesagt, ins Vokabular der Naturwissenschaften übersetzen lassen, wenn sie Geltung beanspruchen wollen. Darin besteht das wissenschaftliche Programm der Naturalisierung, das den gegenwärtigen Wissenschaftsbetrieb dominiert.⁴⁴⁶

Bezeichnet der vorwissenschaftliche Naturbegriff den Inbegriff aller möglichen Gegenstände der sinnlichen Erfahrung, also die unüberschaubare Totalität von Erscheinungen, so bezeichnet der wissenschaftliche Naturbegriff die Totalität von modellhaften Erklärungen solcher Erfahrungsgegenstände. Von diesen Begriffen der Natur lässt sich ein dritter,

445 Die Unterscheidung zwischen wissenschaftlichem und manifestem Naturbegriff hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der klassischen Unterscheidung von *natura naturans* und *natura naturata*. Die moderne *natura naturans* ist aber sowohl vom Schöpfungsgedanken wie von der Idee eines irgendwie in der Natur wirksamen Strebens abgelöst. Es ist daher problematisch diese Unterscheidung unmittelbar auf das Naturdenken des 20. Jahrhunderts zu übertragen. Vgl. Klaus Hedwig, *Natura naturans/naturata*, in: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Sechster Bd., Basel 1984, 504.

446 Vgl. De Caro und Macarthur 2008 (wie Anm. 18); Spiegel 2020 (wie Anm. 18).

ästhetischer Begriff unterscheiden. Der *ästhetische* Naturbegriff hat seinen Grund in einer besonderen Qualität gewisser Erfahrungen. Er bezeichnet jenen Bereich der sinnlichen Wirklichkeit, der eine besondere Form ästhetischer Erfahrung erlaubt. Der ästhetische Naturbegriff ist deshalb kein Totalitätsbegriff, sondern ein partieller Begriff der Natur: Natur bezeichnet nicht eine Perspektive auf die gesamte Wirklichkeit, sondern einen Ausschnitt der Wirklichkeit. Der Begriff der Natur ist in dieser Verwendung aber keine theoretische Größe mehr, die einen Weltausschnitt sachlich bestimmt, sondern er bezeichnet eine besondere Weise, in der uns ein Weltausschnitt erscheint. Die ästhetische Natur erscheint uns als das Andere der menschlichen Machenschaften und Interessen, als Negation der Immanenz gesellschaftlicher Regeln und Zwänge, als Transzendenz der sozialen Wirklichkeit. Natur steht hier für die Erfahrung des noch nicht von menschlicher Arbeit Entstellten, das Erlebnis eines Jenseits oder Diesseits von Sozialität, die Begegnung mit dem Nicht-Artifizialen. Es ist der »romantische« Naturbegriff, der heute in der Werbung für Tourismus und Freizeitangebote ebenso vorherrscht, wie in den Diskursen der *deep ecology*. Ideologisch wird dieser Naturbegriff, sobald er für eine sachliche Bestimmung genommen wird: Ein Naherholungsgebiet mag Naturerfahrungen ermöglichen, aber es ist, sachlich betrachtet, ein Erzeugnis menschlicher Arbeit. Als ästhetischer Begriff hingegen benennt Natur nicht das Wesen einer Sache, sondern deren Schein. Dieser Schein des Natürlichen besteht darin, dass die Natur *gleichgültig* erscheint gegenüber der Welt des menschlichen Handelns: Ihr sind die Wünsche und Ambitionen, die Bedürfnisse und Gedanken der Menschen egal. Die Erfahrung solcher natürlichen Indifferenz wird gerne mit der Idee der Ewigkeit oder ewigen Gleichheit der Natur verbunden – sie war schon immer da und wird auch noch da sein, wenn alles Menschenwerk zugrunde gegangen ist. Sie kann aber auch rein negativ als die Erfahrung gedeutet werden, dass die Gesamtheit dessen, womit wir in den Kategorien und Normen unseres Denkens und Handelns befasst sind, nicht alles ist. Eine solche Natur lässt sich nicht vom subjektiven Vollzug ihrer Erfahrung ablösen: Es handelt sich bei ihr immer um eine Naturerscheinung für ein Subjekt. Das heisst aber nicht, dass dieser Naturbegriff völlig willkürlich und in diesem Sinne subjektiv wäre: Man darf vielmehr davon ausgehen, dass Naturerfahrungen durchaus überindividuell sind. Aber sie sind keine Erfahrung von objektiven Tatsachen. Sein Recht hat ein solcher Naturbegriff genau darin, dass er den Unterschied benennt, der typischerweise zwischen dem Anblick einer felsigen Küste und dem Anblick eines Mikrowellenherds besteht. Dieser Unterschied ist nicht willkürlich-subjektiv, aber er ist auch kein theoretisch-objektiver Unterschied in den Erfahrungsgegenständen. Das Naturhafte besitzt, so verstanden, eine ästhetische Objektivität.

Wissenschaft und Algorithmus

Das wissenschaftliche Bild der Natur nimmt in der Gegenwartsmusik paradigmatisch die Gestalt der algorithmischen Komposition an. Mit algorithmischer Komposition soll hier das ganze Feld von kompositorischen Ansätzen benannt sein, in denen musikalische Elemente mithilfe von Modellen der mathematischen Naturwissenschaft zu Verlaufsformen organisiert werden: Serialismus, *musique formelle*, Komplexismus und die computergestützte Komposition gehören gleichermaßen diesem Programm an.⁴⁴⁷ Der Begriff des Algorithmus bietet sich als Überbegriff an, sofern man darunter eine formelle Verarbeitungsregel versteht, mit der ein gegebener Input über eine Folge von festgeschriebenen Operationen zu einem Output transformiert wird. Dem entspricht die naturwissenschaftliche Erklärung durch das Gesetz, das zu gegebenen Bedingungen eine gesetzmässige Wirkung voraussagt.⁴⁴⁸ Darin gründet ihre naturbeherrschende Funktion: Das naturwissenschaftliche Gesetzeswissen erlaubt Vorhersage und Kontrolle. Diese Art der mathematischen Naturbeschreibung setzt eine Abstraktionsarbeit voraus, in der die Phänomene, die auf diese Weise erklärt werden sollen, in eine quantitative Form gebracht werden. Dasselbe gilt für die Musik. So lassen sich die seriellen und statistischen Verfahren, die man mit dem Darmstädter Serialismus und den Arbeiten von Iannis Xenakis verbindet, auch als algorithmische Verfahren deuten: Der verallgemeinerte Serialismus wendet Permutationsregeln auf eine oder mehrere gegebene Zahlenreihen oder geordnete Mengen an, deren Gliedern bestimmte Werte musikalischer Parameter (etwa Tonhöhe, Dauer, Lautstärke und Artikulation) entsprechen. Die Reihe ist der Input, der durch die Anwendung einer algorithmischen Umformungsregel in eine Vielzahl von Varianten als Output transformiert wird. Musikalisches Material kann aber nur dann zum Input eines Algorithmus werden, wenn es in eine quantitative Form gebracht wurde; wenn etwa jeder Klang als eine Kombination diskreter Werte der Parameter Tonhöhe, Dauer, Lautstärke und Artikulation verstanden wird. Erst diese Abstraktionsleistung ermöglicht die Anwendung mathematischer Modelle. In den stochastischen Verfahren, die Iannis Xenakis in seiner *musique formelle* entwickelt, ist dieser Zusammenhang ebenfalls offenkundig: Es handelt sich um die Anwendung von probabilistischen Umformungsregeln auf gegebene Werte, denen musikalische Elemente oder Aspekte zugeordnet werden.

447 Diese Aussage bezieht sich auf die kompositorischen Prinzipien, die mit diesen Ausdrücken benannt werden. Die Werke selbst, welche diese Prinzipien anwenden, gehen darin natürlich nicht auf: Sie sind fast immer mehr als bloße Anwendungen algorithmischer Verfahren.

448 Klassisch: Carl Gustav Hempel, *Aspects of Scientific Explanation*, in: *Aspects of Scientific Explanation and Other Essays in the Philosophy of Science*, New York 1965, 331–496.

Die Ziele dieser Verfahren sind so unterschiedlich wie die Algorithmen selbst: Es kann darum gehen, eine gewisse statische Gleichverteilung von musikalischen Werten zu erwirken, die dennoch variabel und unvorhersehbar erscheint; es kann aber auch darum gehen, gewisse dynamische Verläufe wie Steigerungen, Verdichtungen, Gleitbewegungen und Auflösungsprozesse zu konstruieren, die makroskopisch fasslich sind, obwohl sie sich aus einem mikroskopischen Gewirr von Einzelbewegungen zusammensetzen. In beiden Fällen handelt es sich um eine algorithmische Behandlung von Klängen, die eine kompositorische Aneignung der naturwissenschaftlichen Arbeit an Modellen darstellt. Das gilt noch dann, wenn in der Komposition sich mehrere Anwendungen solcher Modelle und Algorithmen überlagern, wenn sie sich wechselseitig durchkreuzen oder annullieren, wenn mit inkohärenten Verfahren gespielt wird oder die Resultate dieser Operationen willkürlich umgestellt und verunklart werden, wie es im musikalischen Komplexismus typischerweise geschieht.⁴⁴⁹ Die Behandlungsweise des musikalischen Materials beruht auch hier auf einer Abstraktionsleistung, welche die Anwendung mathematischer Modelle erst ermöglicht.

Der unmittelbare Bezug zu den Naturwissenschaften, denen diese Verfahren entstammen, ist dabei nicht immer im Vordergrund: Gewisse Algorithmen wie die Lindenmayer-Systeme, mit denen selbstähnliche oder fraktale Strukturen gebildet werden, oder die Markov-Ketten, welche die probabilistische Zustandsänderung von Systemen modellieren, wurden auch zur Erklärung von ökonomischen, linguistischen, informatischen oder anderen sozialen Phänomenen verwendet. Die Übertragung der entsprechenden Algorithmen auf die Musik kann daher auch als eine Aneignung sozialwissenschaftlicher Modelle hingestellt werden. Nur darf dabei nicht vergessen werden, dass eine solche Erklärung sozialer Phänomene selbst schon eine Naturalisierung des menschlichen Handelns bedeutet. Gesellschaftliche Phänomene, denen begründungsbedürftiges und zumindest partiell selbstbestimmtes Handeln einzelner Subjekte zugrunde liegt, werden als Systeme von Zuständen und Veränderungen modelliert, die mit bestimmten Wahrscheinlichkeiten eintreten. Regelgeleitetes Handeln wird als regelmäßiges Geschehen, normative Interaktion als naturgesetzlicher Zusammenhang erklärt. Akademische Disziplinen wie die Systemtheorie und Komplexitätsforschung, die Kybernetik, Chaostheorie oder Spieltheorie vollziehen auf diese Weise eine Naturalisierung des Sozialen, es sind Variationen einer Physik der Gesellschaft.⁴⁵⁰ In ihnen geht die Beherrschung der Natur durch den Menschen in eine

449 Vgl. Cavallotti 2010 (wie Anm. 137).

450 Vgl. Philip Mirowski, *More Heat than Light: Economics as Social Physics, Physics as Nature's Economics* (Historical Perspectives on Modern Economics), Cambridge 1989; John Urry, *Small Worlds and the New Social Physics*, in: *Global Networks* 4/2, 2004, 109–130.

Beherrschung des Menschen durch den Menschen über: Sie sind explizit Wissenschaften der Steuerung, Vorhersage und Kontrolle des Sozialen. Solche naturalisierenden Sozialwissenschaften üben seit der Nachkriegszeit einen grossen Einfluss auf die Kunstproduktion aus, meist vermittelt durch Kunsttheorien wie jene von Gilles Deleuze, die sich deren Vokabular aneigneten.

Während die musikalischen Verfahren algorithmischer Komposition in der Nachkriegszeit entwickelt und heftig debattiert wurden, sind sie mittlerweile zu selbstverständlichen Mitteln kompositorischer Arbeit geworden, um die kein großes Aufsehen gemacht wird. Dieses Absinken der Techniken ins Selbstverständliche sollte die kritische Reflexion auf sie jedoch nicht dispensieren. Im Gegenteil, gerade an ihnen lassen sich Aufschlüsse über die gegenwärtigen Materialtendenzen ablesen.

Arbeiten wie Hanspeter Kyburz' *Cells* (1993), Enno Poppes *Speicher* (2008/13) und Alberto Posadas *Liturgia Fractal* (2009) können exemplarisch für die Fortentwicklung dieser algorithmischen Form des musikalischen Naturalismus stehen.⁴⁵¹ Das produktive Hauptproblem solcher Ansätze liegt, sehr schematisch gesprochen, in der Organisation des musikalischen Verlaufs, der Großform: Wie lässt sich eine komplexe, aber fassliche Form aus einfachen, prägnanten Motiven oder Klanggestalten konstruieren? Die mathematischen Modelle der Naturwissenschaft versprechen hier eine Lösung, weil sie, umgekehrt, die komplexen Formen und Prozesse etwa eines Astwerks, des menschlichen Gehirns oder des Finanzmarkts auf die Anwendung einer Transformationsregel auf einfache Grundwerte reduzieren. Daher die Übertragung: Die musikalischen Ausgangsmaterialien entsprechen den Grundwerten und abstrakten Entitäten der naturwissenschaftlichen Modelle; der musikalische Verlauf wiederum entspricht dem durch die algorithmische Operation errechneten, komplexen Arrangement.

Die Übertragung auf die Musik führt jedoch in eine grundsätzliche Schwierigkeit; und die Kompositionen, die diese Ansätze verfolgen, können als Antworten auf sie verstanden werden. Die Schwierigkeit besteht darin, dass die musikalische Verlaufsform niemals als Ganze anschaulich ist: Man durchläuft hörend ein musikalisches Geschehen, das nie in seiner Gesamtheit gegenwärtig ist. Die komplexe Gesamtform eines musikalischen Werks ist in der ästhetischen Erfahrung nur virtuell, durch zusammenfassende Erinnerung gegenwärtig, oder genauer: Sie besteht im Prozess des ständigen Umbaus einer durch Antizipation und Erinnerung konstituierten virtuellen Totalität. Eine solche Prozesstotalität

451 Vgl. die Analysen in Ulrich Tadday (Hg.), *Enno Poppe* (Musik-Konzepte, 175), München 2017. Zu Kyburz' *Cells*: Martin Supper, A Few Remarks on Algorithmic Composition, in: *Computer Music Journal* 25/1, 2001, 48–53. Zu Posadas ausführlicher weiter unten.

unterscheidet sich vom Resultat einer algorithmischen Operation. Nehmen wir ein Beispiel: Angenommen, ein Lindenmayer-System kann verwendet werden, um selbstähnliche geometrische Strukturen zu bilden. Die Selbstähnlichkeit besteht darin, dass in der produzierten Struktur gewisse Muster sich in verschiedenen Größenordnungen vom Mikro zum Makrobereich wiederholen. Diese Selbstähnlichkeit wird anschaulich, weil die geometrische Gestalt sowohl als Ganze wie in ihren Ausschnitten in den Blick genommen werden kann. Wendet man dieses Verfahren nun etwa auf die Dauernorganisation eines musikalischen Werks an, so hieße das, dass sich ein rhythmisches Muster sowohl auf der Ebene der Einzelgestalten, der Tongruppen, der Abschnitte als auch in der Relation dieser Abschnitte zueinander erkennen lässt. Aber die Dauernverhältnisse zwischen mehreren Abschnitten eines, sagen wir, zehnminütigen Werks können nicht als Rhythmus nachvollzogen werden. Die Änderung der Größenordnung, die Skalierung vom Mikro in den Makrobereich ist nicht als musikalische Form hörbar: Das Ohr kann nicht zurücktreten, um den Gesamtverlauf als rhythmisches Muster zu hören.

Um dieser Schwierigkeit zu begegnen kann der Skalierungseffekt selbst in die musikalische Form mit einbezogen werden: Die Musik zeigt dann etwa zu Beginn die Verknüpfung der elementaren Bestandteile in der Großaufnahme, um im weiteren Verlauf immer komplexere Verdichtungen solcher Verknüpfungen wie aus einer Totalansicht zu präsentieren. Die Selbstähnlichkeit des Details mit dem Ganzen wird so in den Verlauf des Werks projiziert. Der musikalische Verlauf im Ganzen ist dann jedoch nicht die komplexe Struktur als solche, sondern die Geschichte der Betrachtung einer solchen Struktur aus verschiedenen Perspektiven. Dadurch wird aber das Motiv der Modellanwendung durchkreuzt: Die Gesamtform ist dann gerade nicht mehr durch die algorithmische Operation bestimmt, sondern durch eine ihr äußerliche Dramaturgie der Betrachtung ihrer Anwendung.

Ein ähnliches Problem betrifft die elementaren Klanggestalten, auf welche die Transformationsregel operiert. Sie stehen in einem äußerlichen Verhältnis zum Algorithmus: Ihre Auswahl ist, vom Standpunkt des algorithmischen Verfahrens aus betrachtet, willkürlich. Dieses Problem zeigte sich bekanntlich schon früh im Serialismus, und zwar in der letztlich willkürlichen Zuordnung etwa der Artikulationstypen, Dauern- und Lautstärkenwerte zu den Werten der Grundreihe. Während die Unterscheidung der Tonhöhen in zwölf Werte aus der Konvention des dur-moll-tonalen Intervallsystems herrührt, ist die Unterscheidung von zwölf entsprechenden Lautstärken, Dauern oder Artikulationstypen und ihre lineare Anordnung eine Operation, die dem musikalischen Material gänzlich äußerlich ist.

Ein ähnliches Problem stellt sich auch in post-seriellen Kompositionen. Alberto Posadas Streichquartettzyklus *Liturgia Fractal* mag dies

verdeutlichen.⁴⁵² Posadas verwendet in den ersten beiden Sätzen ein mathematisches Modell zur Beschreibung der Brown'schen Bewegung, also jener Zick-Zack-Bewegung, welche kleine Teilchen in Gasen oder Flüssigkeiten vollziehen. Dieses Modell, das auch *Wienerprozess* genannt wird, wurde zur Beschreibung unterschiedlichster Prozesse verwendet, die nicht stetig verlaufen, sondern von einer Unzahl kleiner Abweichungsbewegungen geprägt sind. Großen Einfluss hatte besonders die Anwendung dieses Modells zur Beschreibung und Voraussage des Verlaufs von Aktienkursen durch Fischer Black, Myron Scholes und Robert Merton.⁴⁵³ Dieses ökonomisch-physikalische Modell der Preisentwicklung wurde zu einem Standard der Bewertung von Aktien und prägt als algorithmischer Produzent von Erwartungen die finanzwirtschaftliche Praxis bis heute, und das, obwohl das Modell auf einer ganzen Reihe problematischer Idealisierungen beruht: Perfekte Märkte, vollinformierte Marktteilnehmer, widerstandlose Transaktionen etc. Man hat es also mit einer eigentümlichen Wechselwirkung zwischen Modell und Praxis, von Formalismus und materieller Wirklichkeit zu tun: Die reale Tätigkeit der Finanzökonomie, welche diese idealisierten Bedingungen des Modells nicht erfüllt, wird durch die Erwartungen strukturiert, die das Modell produziert. Die finanzökonomische Anwendung des naturwissenschaftlichen Modells stellt daher ein Paradigma von Ideologie im Marx'schen Sinne dar: Es ist nicht bloß eine verkehrte Auffassung der Wirklichkeit, sondern, wie der Warentausch als solcher, eine einseitige Abstraktion der wirklichen Verhältnisse, welche die materielle Wirklichkeit der sozioökonomischen Praxis strukturiert. Es ist die reale Praxis selbst, die jene Abstraktionen vollzieht, welche die realen Verhältnisse unkenntlich werden lässt.

Wenn Posadas dieses Modell auf die Musik anwendet, so findet eine ganz ähnliche Verschränkung von Abstraktion und Praxis statt, welche die realen Verhältnisse verdeckt. Die Formel der Brown'schen Bewegung liefert ihm mehrere Reihen von Zahlenwerten, die eine ähnliche Progression vollziehen und zugleich unregelmäßig voneinander abweichen. Graphisch dargestellt ergibt das mehrere Zick-Zack-Pfade, die um eine gemeinsame Kurve variieren. Posadas bildet verschiedene Umkehrungen und Modulationen dieser Pfade, um so zu einer noch grösseren Anzahl

452 Vgl. José L. Besada, *Metamodels in compositional practices – the case of Alberto Posada's »Liturgia fractal«*, Paris 2017.

453 Vgl. Fischer Black und Myron Scholes, *The Pricing of Options and Corporate Liabilities*, in: *Journal of Political Economy* 81/3, 1973, 637–654; Robert C. Merton, *Theory of Rational Option Pricing*, in: *The Bell Journal of Economics and Management Science* 4/1, 1973, 141–183. Für einen Überblick: Tobias Preis, *Ökonophysik. Die Physik des Finanzmarktes*, Wiesbaden 2011; Elena Esposito, *Die Zukunft der Futures: die Zeit des Geldes in Finanzwelt und Gesellschaft*, Heidelberg 2010.

ähnlicher Zahlenreihen zu gelangen. Die Werte dieser Reihen ordnet Posadas sodann unterschiedlichen musikalischen Sachverhalten zu. Im ersten Satz sind es etwa die Zeitpunkte, in denen die vier Stimmen des Streichquartetts jeweils von einer Textur zur nächsten übergehen. Aufgrund der leichten Abweichungen zwischen den vier Pfaden, welche diese Zeitpunkte bestimmen, entsteht eine musikalische Struktur, in der die Stimmen ihre jeweiligen Texturen in einem gewissen Zeitraum leicht versetzt wechseln, sodass sich neue und alte Texturen zeitweise überlagern. Der Effekt ist der Gesamteindruck eines kontinuierlichen Prozesses, wie man sie etwa schon in Wagners Orchestration findet,⁴⁵⁴ in der sich die musikalischen Texturen ohne harte Schnitte oder Zäsuren verändern. Posadas verwendet die Formel aber auch, um eine Reihe von Tonhöhen zu bestimmen. Diese Tonhöhensequenz erscheint nicht als Melodie, sondern bestimmt wenige herausgehobene Töne, die als Auslöser von musikalischen Gesten funktionieren. Auch diese musikalischen Gesten klassifiziert Posadas wiederum als eine Reihe von Typen, die er, mit wechselnder Zuordnungsfunktion, mit den Werten seiner Brown'schen Pfade korreliert.

Aus diesen wenigen Hinweisen, wie die konkrete Anwendung eines solchen Modells funktionieren kann, sollte bereits deutlich werden, dass der musikalische Erscheinungskomplex, der aus dieser Anwendung resultiert, im Wesentlichen dadurch bestimmt ist, welche musikalischen Sachverhalte den Werten des Algorithmus zugeordnet werden. Dasselbe Modell kann eine ruhige oder wild bewegte, eine eintönige oder variantenreiche Musik strukturieren, ja es könnte sogar einen Choral im Bach'schen Stil hervorbringen, je nachdem, wie man die Zuordnung definiert. In seiner konkreten Faktur erweist sich die *Liturgia Fractal* deshalb gerade nicht als eine bloße Anwendung eines naturwissenschaftlichen Modells, sondern als die Erzeugung eines klanglichen Bildes der Natur. Die Wahl der Materialien und deren Zuordnung zielt auf ein Klangbild, das einer phantasmagorischen Natur entspricht, in der die mathematischen Modelle ihre Faszination ausüben. Diese Phantasmagorie ist nicht mehr die entrückte Traumwelt der Romantik, in welche sich die Moderne kleidete, sondern sie ist das naturwissenschaftliche Bild der Natur selbst. In ihm erscheint die Totalität der Wirklichkeit als ein kontinuierlicher Zusammenhang, in welchem Elementarteilchen und -kräfte seit Urzeiten nach probabilistischen Gesetzmäßigkeiten tanzen.⁴⁵⁵ Phantasmagorisch wird dieses Bild, insofern es sich als Totalität setzt und so die Realität begründeter Selbstbestimmung, aus der es hervorgeht, – in unserem

454 Vgl. Adorno 2017 (wie Anm. 217), 72.

455 Vgl. »[...] die Phantasmagorie konstituiert sich, indem die Moderne unterm Zwang der eigenen Fessel in ihren neuesten Produkten dem längst Gewesenen sich anähnet.« Ebd. 90.

Fall: die freie Gestaltungsmacht des künstlerischen Subjekts –, negiert. Die alte Regel, wonach die Natur keine Sprünge macht, verbindet sich in dieser Phantasmagorie mit der modernen Einsicht in die Zufallssprünge des subatomaren Bereichs: Die ganze Welt wird zum Kontinuum von subatomaren Zuckungen. Berechenbarkeit und Unvorhersehbarkeit, Gesetzmäßigkeit und Unüberblickbarkeit, Einsicht und Blindheit, Ordnung und Chaos sind in diesem Bild untrennbar verschränkt.

Die musikalischen Mittel, welche diese Phantasmagorie im ersten Satz *Ondulato Tiempo Sonoro* erwirken, sind auf der elementaren Eben die Tremoli und Triller; die rau-gläsernen Farben der *flageolet* oder der *sul ponticello* gespielten Klänge; die mikrotonalen Kleinstmotive mit engem Ambitus, die wie in den Kompositionen von Enno Poppe als musikalische Zellen funktionieren, die variiert werden. Diese Elemente werden in der bereits beschriebenen Weise als überlappende Texturen angeordnet, die einen musikalischen Resonanzraum aufspannen, in welchem Impuls- oder anschwellende Stoppklänge unmittelbar von Texturen gefolgt werden, die als auskomponierter Nachhall erklingen. Die Musik bewegt sich im Immanenzraum solcher Resonanzen und Widerspiegelungen, ohne sich jemals auf einen Außenraum zu öffnen. Der ganze Satz vollzieht eine Steigerungsbewegung, die in mehreren Anläufen, wellenartig, in immer höhere Tonlagen steigt, in welchen sich die Texturen gleichsam ausdünnen, um zuletzt in einen dreifach wiederholten Dreischlag zu stürzen. Die musikalischen Motive und ihre Verknüpfung im Kleinen, die jenes naturhafte Gewirr von Kleinstbewegungen evozieren, das die brown'sche Bewegungsgleichung beschreibt, werden so einer fasslichen Gesamtdramaturgie unterworfen, die dem hörenden Subjekt suggeriert, das naturhafte Geschehen, aller Unvorhersehbarkeit im Einzelnen zum Trotz, bewältigen zu können. Die naturbeherrschende Funktion des mathematischen Modells findet in dieser ästhetischen Fasslichkeit seinen Widerpart: Die Musik vollzieht im Einzelnen nicht antizipierbare Bewegungen, deren Gesamtverlauf überschaubaren Mustern folgt.

Die *Liturgia Fractal* erschöpft sich jedoch nicht in einem solchen Naturbild, das die Wirklichkeit als ein indeterministisch-gesetzmaäßiges Bewegungskontinuums vorstellt. Die fünf Sätze dieser Liturgie kreisen, wie die fünf Sätze der Messe, zugleich um das Problem der Erhebung; sie dramatisieren Prozesse der Elevation. Am deutlichsten exponiert der dritte Satz jenen Gegensatz, der das gesamte Werk strukturiert: dichte Akkordblöcke in mittlerer Lage, die einer klaren zeitlichen Begrenzung unterliegen, werden zu Beginn des Satzes schroff gegen fragile, lose, gleichsam in hohen Tonlagen schwebende Einzelklänge gesetzt. Zum Schluss wird die in sich zurückführende Form dieses Satzes die Akkordblöcke des Beginns als das Resultat einer Verdichtung dieser losen Einzelklänge darstellen. In der Bogenform des vorangehenden Satzes *Modulaciones* steht umgekehrt eine richtungslose Folge schwebender

Klänge zu Beginn und Ende, die im Mittelteil des Satzes zu einem fort-eilenden Fugato verdichtet werden. Im vierten Satz *Arborescencias* löst sich eine Geige aus dem bisher vorherrschenden Stimmengeflecht und strebt, gegen den Widerstand der restlichen Stimmen, immer wieder einem unbewegten Hochtönen entgegen. Dieser dramatische Gegensatz zwischen dem zeitunterworfenen Gemenge der Mittellage und einem zeitenthobenen Schillern in den hohen Lagen findet im letzten Satz seinen Kulminationspunkt, wenn das musikalische Geschehen an mehreren Stellen in einen erlösenden Stillstand geführt wird. Die materiale Form der Musik fügt der naturalisierenden Klangbehandlung dadurch eine ganz andere Perspektive hinzu: Sie stellt sich als ein Ringen einer Instanz dar, die nach Aufhebung der Zeit strebt und sich, im Klangbild des ausdünnenden Aufstiegs, aus dem chaotisch-gesetzmäßigen Geflecht des Zeitlichen hinauswindet. Das Bild der Natur nimmt dadurch einen anderen Charakter an: Die Natur erscheint so nicht mehr nur als die Immanenz gesetzmäßiger-zufälliger Bewegung, sondern auch als der Ursprung einer Tendenz, diesen Immanenzraum zu übersteigen.

Der spektrale Prozess

Die Anwendung algorithmischer Modelle auf musikalische Sachverhalte ist notwendigerweise von einer gewissen Äußerlichkeit geprägt. Diese Äußerlichkeit von rechnerischem Verfahren und Anwendungsmaterial ist keiner Schwäche einzelner Komponistinnen anzukreiden, sondern liegt in der Natur der Sache. Diese Abstraktheit war seit den Rechenoperationen des Serialismus der Ansatzpunkt einer Kritik, aus der unter anderem jene Strömung hervorging, welche das kompositorische Denken der Gegenwart dominiert: Der Spektralismus und seine Folgegestalten.⁴⁵⁶ Die Kritik, die dem Spektralismus zugrunde liegt, ist leicht auf den Punkt zu bringen: Die algorithmische Komposition behandelt den Klang nicht als hörbare Gestalt, sondern als abstrakten Gegenstand. Sie verliert sich daher in obskuren, satztechnischen Operationen, die gar

456 Die folgenden Überlegungen stützen sich auf James O'callaghan, *Spectral Music and the Appeal to Nature*, in: *Twentieth-Century Music* 15/1, 2018, 57–73; John Croft, *The Spectral Legacy*, in: Robert Reigle und Paul Whitehead (Hg.), *Journal of the Royal Musical Association* 135/1, 2010, 191–197; Eric Drott, *Spectralism, Politics and the Post-Industrial Imagination*, in: *The Modernist Legacy: Essays on New Music*, 2009; Cavallotti 2010 (wie Anm. 137). Gegenwärtig findet eine Ausweitung des Begriffs der spektralen Musik über die hier diskutierten Zusammenhänge hinaus statt, vgl. Robert Reigle et al. (Hg.), *Spectral world musics: proceedings of the Istanbul spectral musics conference*, Istanbul 2008.

nicht hörend nachvollzogen werden können.⁴⁵⁷ Der Spektralismus setzt dagegen an einem Phänomen an, das wesentlich auf die Hörerfahrung bezogen ist: Die Verschmelzung synchroner Klänge zu einem Gesamtklang eigener Färbung. Solche Gesamtklänge werden nicht als Akkord, als Zusammenklang distinkter Tonhöhen gehört, sondern erscheinen als *ein* Klang, dessen Timbre sich vom Timbre jener Klänge unterscheidet, die ihn konstituieren.⁴⁵⁸ Die spektralistische Konstruktion solcher Gesamtklänge fußt auf der theoretischen Einsicht, dass sich jeder statische, geräuscharme Ton als eine Überlagerung von periodischen Schwingungen analysieren lässt. Die wahrgenommene Tonhöhe eines Klangs entspricht der tiefsten Teilfrequenz, während die wahrgenommene Farbe eines Klangs von dessen Obertonstruktur abhängt, also davon, welche Teilfrequenzen oberhalb der Grundtonfrequenz mit welcher Stärke mitschwingen. Im Normalfall bringen Musikinstrumente Klänge hervor, deren Teilfrequenzen ganzzahlige Vielfache der Grundfrequenz sind. Die Reihe dieser Teilfrequenzen bezeichnet man auch als harmonische Obertonreihe. Der Unterschied zwischen den Klangfarben der Instrumente rührt von der unterschiedlichen Stärke, mit der die Teiltöne schwingen. Es gibt aber auch Instrumente, welche andere Teilfrequenzverteilungen, inharmonische Obertonstrukturen aufweisen. Ganz allgemein nennt man die Zusammensetzung eines Klangs aus Frequenzen und entsprechenden Frequenzstärken das Spektrum dieses Klangs, und daher hat sich der Name Spektralismus für die kompositorische Arbeit an solchen Klanggemischen durchgesetzt.

Eine solche Frequenzanalyse von Klängen liegt bereits jener elektronischen Klangsynthese zugrunde, in welcher komplexe Klänge durch Überlagerung einfacher Sinusklänge entstehen; die additive Klangsynthese. Der Spektralismus überträgt dieses Verfahren auf die Instrumentalmusik: Er behandelt die einzelnen Stimmen als Teiltöne eines Klanggemischs. Das Prinzip des Spektralismus kann daher auf die Formel einer *instrumentalen additiven Synthesis* gebracht werden.⁴⁵⁹ In diesem Prinzip liegt ein sachlicher Widerspruch, der zum formbildenden Prinzip der Musik wird. Der Widerspruch besteht darin, dass die einzelnen Instrumentalklänge keine reinen Sinustöne sind, sondern selbst komplexe

457 Vgl. Jérôme Baillet, *Gérard Grisey: fondements d'une écriture*, Paris 2000; Gérard Grisey, *Écrits ou L'invention de la musique spectrale*, hg. von Guy Lelong, Paris 2008; Peter Niklas Wilson, Unterwegs zu einer «Ökologie der Klänge»: Gérard Griseys «Partiels» und die Ästhetik der Groupe de l'Iténéraire, in: *Melos* 2, 1988, 33–55.

458 Vgl. Joshua Fineberg, Guide to the basic concepts and techniques of spectral music, in: *Contemporary Music Review* 19/2, 2000, 81–113.

459 Nicolas Donin, Sonic Imprints: Instrumental Resynthesis in Contemporary Composition, in: Gianmario Borio (Hg.), *Musical listening in the age of technological reproduction*, London 2019, 323–41.

Klanggemische darstellen. Der Spektralismus baut anders als die elektronische Klangsynthese Klanggemische aus Teilklangen auf, die selbst bereits Klanggemische sind. Das hat zur Folge, dass die Einzelklänge ihrer Synthese widerstehen: Sie verschmelzen nicht vollständig ins globale Klanggemisch, sondern stehen aus ihm heraus. Zwei Schwierigkeiten kommen noch hinzu: Zum einen lassen die herkömmlichen Instrumente keine präzise Intonation der Teiltöne zu – die Instrumentalistinnen produzieren in der Regel Viertel- oder Sechstelton-Annäherungen an die errechneten Werte. Zum andern erweist sich die Erklärung der Klangfarbe aus der Frequenzverteilung eines Klanggemischs in vielerlei Hinsicht als beschränkt: Die Erfahrung zeigt, dass die wahrgenommene Färbung eines Klangs auch von der Dauer, Lautstärke und Verlaufskurve der jeweiligen Klanggestalt beeinflusst wird. Die instrumentale Synthese neuer Gesamtklänge nach der Methode der Frequenzzerteilung sieht sich aus beiden Gründen zu vielerlei Kompromissen und Annäherungen gezwungen. In diesem Sinne hat Gérard Grisey – der vielen als Gründer des Spektralismus gilt – seinen kompositorischen Ansatz als eine Arbeit am *Liminalen*, an Schwellenzuständen bezeichnet.⁴⁶⁰ Die Verschmelzung instrumentaler Klänge zu einem neuen Timbre ist in diesem Sinne das Ziel einer Annäherungsbewegung, das niemals erreicht wird. Die musikalische Form, die sich daraus ergibt, ist das immer neue Heranführen von Klangkonstellation an die Schwelle ihrer Verschmelzung. Diese Approximationen erscheinen im musikalischen Verlauf als kontinuierliche Prozesse, als allmähliches Zusammen- und Auseinanderdriften von Klangschichten. Diese Prozessform steht im Gegensatz zum klassischen Entwicklungsgedanken, demzufolge das musikalische Werk eine Geschichte von Motiven darstellt, die ihr Potenzial im Durchgang durch Kontraste und Negationen, in der Konfrontation mit verschiedenen Klangsituationen verwirklichen. Der kontinuierliche Prozess teilt mit der Entwicklungsform zwar die Linearität oder Unumkehrbarkeit des Verlaufs, er unterscheidet sich jedoch darin, dass er keine individuellen Gestalten oder Motive exponiert, die eine Entwicklung vollzögen. Vielmehr zeichnet der musikalische Verlauf die zerdehnte oder geraffte Genese eines unerreichten Gesamtklangs nach. In dieser Inszenierung der Klangentstehung greift der Spektralismus auf das Verfahren des Minimalismus zurück, wiederholte Klangmuster zu überlagern und gegeneinander zu verschieben. Grisey verwendet immer wieder das Bild der akustischen Vergrößerung, des hörenden Zooms oder der Mikrophonie, um diesen kompositorischen Rückgang in die elementare Schicht der Musik zu umschreiben.⁴⁶¹ Anders als im Minimalismus zielt diese Reduktion

460 Vgl. Grisey Gérard, La musique: le devenir des sons, in: *La Revue musicale, L'itinéraire special*, 1982, 291–300.

461 Vgl. Gérard Grisey, Tempus ex machina, in: *Entretemps* 8, 1989, 101.

jedoch nicht auf den Eindruck des Statischen oder in sich Kreisenden, sondern auf die musikalische Verwirklichung eines unablässigen Strebens an der Schwelle.

Der Naturalismus der Spektralmusik nimmt somit eine Stellung zwischen dem wissenschaftlichen und dem manifesten Bild der Natur ein. Wie die algorithmische Komposition greift sie ein mathematisches Modell der Wirklichkeitsbeschreibung auf, um es zum Prinzip der musikalischen Gestaltung zu machen. Das Wirkliche, welches das Modell der Frequenzzzerlegung beschreibt, ist aber die Erscheinungsqualität eines Klangs. Es handelt sich deshalb um eine naturalistische Erklärung eines subjektgebundenen Klangphänomens, die hier ins Zentrum der Komposition gerückt wird. Damit wendet sich der Spektralismus zwar in einem gewissen Sinn der subjektiven Erfahrung der Musik zu – darin bestand ja der Anspruch, den er den algorithmischen Operationen entgegensetzte. Und insofern nähert sich der Spektralismus dem manifesten Bild der Natur an. Zugleich konzipiert er diese Hörerfahrung auf eine mathematisch-modellhafte Weise: Das Gehörte wird in Begriffen der physikalischen Akustik gedacht. Der Spektralismus bearbeitet den Klang somit nicht als ein künstlerisches Material, in welchem die Geschichte der Werke und Klangverwendungen eingelagert ist, sondern er behandelt ihn als ein natürliches Phänomen, das psycho-physischen Gesetzmäßigkeiten unterliegt. Damit entfernt sich dieser Ansatz zugleich von der konkreten Erfahrung, welche niemals bloß Schallphänomene registriert, sondern den Klang zugleich als musikalische Funktions- und Sinnzusammenhang hört.

Die Werke des Spektralismus arbeiten sich an dieser Spannung ab. Das lässt sich am Vergleich dreier Werke veranschaulichen, welche mittlerweile als Klassiker der Spektralmusik gelten: Tristan Murails *Gondwana* (1980), Georg Friedrich Haas' *In Vain* (2000) und Gérard Griseys *Partiels* (1975). Murail geht in *Gondwana* von Spektralanalysen der Klänge von Glocken- und Blasinstrumenten, sowie von durch Frequenzmodulationen gewonnenen harmonischen Feldern aus, um daraus ein Orchesterwerk zu konstruieren, welches das Prinzip der kontinuierlichen Prozesse der Klangverschmelzung in Reinform ausbuchstabiert. Gewiss kennt auch dieses Werk Impulsklänge, Motivreste und Figuren, aber sie werden im Verlaufe des Stücks stets in den kontinuierlichen Gesamtprozess des Werks mitgerissen: Sie sind Effekte von stetigen Verdichtungs- oder Zerdehnungsprozessen, die in bombastischen Momenten der Eruption kulminieren und sich allmählich wieder auszudünnen. Was in diesen Klanggestalten vernommen wird, sind nicht bloß psychoakustische Versuchsanlagen, sondern zugleich das Nachbild einer vorgesellschaftlichen Allnatur. Die Natur vor aller Geschichte versinnblichen orchestrale Klangverschmelzungen seit Richard Wagners Rheingold-Vorspiels. In solchen orchestralen Schmelzprozessen verselbständigt sich

der musikalische Schein zu einem Geschehen, dass sich gleichsam aus sich selbst heraus zu bilden scheint.

Murail wendet sich in späteren Werken, besonders nach *Désintégration* (1982–3), von diesem Ansatz ab, unterbricht die kontinuierlichen Prozesse zunehmend und segmentiert die spektralistische Klangfusion mithilfe von Modellen des algorithmischen Komponierens. In jüngerer Zeit hat jedoch Georg Friedrich Haas den Ansatz von *Gondwana* wieder aufgenommen.⁴⁶² Allerdings geht Haas' kontinuierliche Prozessmusik nicht mehr von Analysen bestimmter Instrumentalspektren aus. Seine musikalischen Verläufe basieren vielmehr auf einer Unterscheidung von Grundtypen mikrotonaler Intervallsysteme, die in Haas' post-spektralistischer Musik den tonalen Gegensatz von konsonanten und dissonanten Intervallen ersetzen: Die äquidistante Unterteilung der Oktave etwa in Halbtöne, Vierteltöne oder Sechsteltöne; die Spaltklänge, welche sich ergeben, wenn solche Kleinstintervalle gegeneinander gehalten werden; und die nicht-äquidistanten Intervalle der harmonischen Obertonreihe, die im Zusammenklang zu einer Klangfarbe fusionieren. Die ersten beiden nehmen, sehr schematisch gesprochen, die Spannungsfunktion der Dissonanz, letztere die Auflösungsfunktion der Konsonanz ein.⁴⁶³ Im Werk findet in kontinuierlichen Verschiebungen und Abwandlungsprozessen ein Geschehen der Metamorphose zwischen diesen Spannungspolen statt. Dieses allmähliche Geschehen weist den Charakter eines naturhaften Prozesses auf, den Haas' noch dadurch zu steigern versucht, dass er an gewissen Stellen des Werks das Licht im Konzertsaal ausgehen lässt, um jene immersive Erlebnisqualität zu steigern, welche das Eintauchen in eine Naturlandschaft kennzeichnet.⁴⁶⁴ Zugleich löst sich dieser kompositorische Ansatz gänzlich von den Modellen der mathematisch-naturwissenschaftlichen Analyse von Klangphänomenen.

Gegen diese bruchlose Errichtung des musikalischen Naturscheins steht Griseys Zyklus *Les espaces acoustiques* eigentümlich ab. Es gilt als Manifestwerk des Spektralismus und wurde etwa von John Croft

462 Haas bezieht sich vorzugsweise nicht auf Grisey und Murail, sondern auf Komponisten wie Alois Haba, Ivan Wyschnegradsky und Giacinto Scelsi als Vorbilder. Diese Abgrenzung vom französischen Spektralismus ist in seiner Ablehnung einer gewissen Form der Musiktheorie begründet, vgl. Georg Friedrich Haas, Grundlagen für eine neue Musiktheorie. Sechs Thesen, in: *Dissonance* 117, 2012, 15–17.

463 Hier folge ich den Analysen von Mark Hutchinson, Stairways in the Dark: Sound, Syntax and the Sublime in Haas' *In Vain*, in: *Tempo* 73/288, 2019, 7–25; Max Silva, Heard Utopia vs Utopian Hearing: Haas's in vain and Political Ambivalence in New Music, in: *Twentieth-Century Music* 15/1, 2018, 75–102.

464 Zum Zusammenhang von ästhetischer Naturerfahrung und Immersion, vgl. Seel 2009 (wie Anm. 44), 269ff.

zugleich als erstes und letztes Werk dieser Bewegung gedeutet.⁴⁶⁵ Doch schon der Beginn des Werkteils *Partiels* errichtet den Schein des verselbständigten Klangprozess immer nur, um ihn auch wieder zu brechen. Schon die berühmte Anfangssequenz erscheint nicht als naturhaftes Geschehen: Der tiefe Posaunenklang, dessen Spektrum die Anfangssequenzen ausorchestrieren, wird von Kontrabässen verdoppelt, welche durch wiederholte Sforzandi die Klangmasse erst erhitzen müssen, bevor die Schmelzvorgänge stattfinden. Es ist, als käme das Geschehen ohne diese immer wieder neu ansetzenden Impulse nicht in Gang. Die Klangverschmelzungen geben sich auf diese Weise von Beginn an als ein durch musikalische Mittel hervorgebrachter Schein zu verstehen. Das Geschehen bleibt dadurch ständig prekär, fällt zusammen und muss wieder neu konstruiert werden. Entsprechend lösen sich immer wieder Einzelgestalten aus dem Klang, die den Charakter individueller Stimmen annehmen: Paradigmatisch in der *ad libitum* wiederholten Stelle für vier Flöten im Mittelteil von *Partiels*. Auch diese Momente, in denen die Musik aus ihrem naturhaften Schein herausfällt, sind bei Grisey mit einem Naturtopos verbunden, der nun aber ganz anders gelagert ist. Es sind jene an die Musik Claude Debussys und Olivier Messiaens erinnernden, einsam irrenden Mischwesen einer verzauberten Natur, die bereits durch das Bratschen-Solo des *Prologue* der *Espaces acoustiques* evoziert werden. Sie sind keine Epiphänomene eines Naturgeschehens mehr, sondern Traumgestalten einer anderen Natur, welche den Immanenzraum kontinuierlicher Umwandlungsprozesse unterbrechen.

Umwelt, Landschaft, Strom

Vom wissenschaftlichen Bild der Natur haben wir das manifeste oder vorwissenschaftliche Bild unterschieden. Die manifeste Natur ist der Totalitätsbegriff der Erfahrungsgegenstände in ihrer bloßen sinnlichen Erscheinung. Es ist die Umwelt menschlicher Erfahrung, sofern von ihren Bedeutungs- und Sinnzusammenhängen abstrahiert wird. Sie erscheint als eine unübersichtliche Vielheit von Gestalten und Geschehnissen, von Qualitäten und Einzeldingen, von Intensitäten und Vorkommnissen. Auch dieser Naturbegriff umfasst den Bereich menschlicher Artefakte, ja noch die Menschen selbst, insofern sie nicht als denkende Subjekte, sondern als bloße, sinnliche Gegebenheiten betrachtet werden. Die subjektive Tätigkeit, die diesem Naturbegriff entspricht, ist nicht die Suche nach Modellen gesetzmäßiger Erklärung, sondern die Beschreibung des sinnlichen So-Seins der Umgebung mit all ihren Vorkommnissen und Merkmalen. Der naturalisierende Zug solcher objektiven Beschreibung liegt darin,

465 Croft 2010 (wie Anm. 456).

dass sie ihre Gegenstände nicht als verstehbare Ausdrücke, als lesbare Zeichen, als Äußerungen einer Innerlichkeit, als Träger von Sinngehalten oder Ansprüchen betrachtet, sondern bloß angibt, wie sie sich den Sinnen darstellen. Das Ideal dieser objektiven Beschreibung scheint in den Apparaturen mechanischer Aufzeichnung vergegenständlicht: Die Kamera und das Mikrophon, so eine verbreitete Auffassung, deuten nicht, sie erklären nicht, sondern halten die Dinge in ihrer sinnlichen Äußerlichkeit fest.

Die Apparate technischer Reproduktion von visuellen und klanglichen Gestalten entsprechen diesem Naturalismus des manifesten Naturbildes. In diesem Sinne weisen die kompositorischen Arbeiten, die man seit Pierre Schaeffer mit dem Titel einer *musique concrète* versteht, eine besondere Affinität zum Naturalismus auf. Wie bereits gesehen, darf die *musique concrète* nicht auf eine Musik reduziert werden, welche mit Aufnahmen von Klängen arbeitet, die mit gewöhnlichen Gegenständen des Alltags statt mit traditionellen Musikinstrumenten hervorgebracht wurden.⁴⁶⁶ Nach Michel Chion besteht ihre Eigentümlichkeit vielmehr darin, mit technisch fixierten Klängen, statt mit den symbolischen Repräsentationen von Klängen zu operieren.⁴⁶⁷ Wie diese fixierten Klänge entstanden sind – ob es sich um Studioaufnahmen von Instrumenten oder elektronische Synthesen, um Kontaktmikrophonaufnahmen von Fahrzeugen oder zerkratzte Magnettonbänder handelt – ist für diese Bestimmung der *musique concrète* gleichgültig.

Diese Grundunterscheidung hat Konsequenzen für das, was man hier unter musikalischem Material verstehen muss. Die *musique concrète* arbeitet wie alle elektronische Musik mit einem Material, das nicht in derselben Weise vorstrukturiert ist wie die notierbare Musik. Denn die kompositorische Arbeit an den Abstraktionen der Notation ist eine Arbeit an Resultaten kompositorischer Vorarbeit: Die Stimmungssysteme, rhythmischen Einheiten, Artikulationstypen und agogischen Angaben, welche die Elemente der Notation liefern, sind Erzeugnisse vergangener kompositorischer Arbeit und musikalischer Praktiken. Sie sind keine neutralen, rein technischen Angaben zur Reproduktion von Klängen, sondern sind auf gewisse Formen musikalischer Sinnbildung und Funktionalität hin zugeschnitten. In der Notationsweise sind daher bereits gewisse Auffassungen und Modelle musikalischen Sinns eingelagert. So ist die Notation musikalischer Dauern in Takten unweigerlich auf die rhythmische Funktion des Takts mit seiner wiederholenden Ordnung von betonten und unbetonten Zeiten bezogen – und zwar noch dann, wenn die Musik, die so notiert wird, jede Taktordnung durchkreuzt. Dasselbe gilt für die Notation von mikrotonalen Tonhöhen als Abweichungen von der chromatischen Skala, die untrennbar mit der temperierten Stimmung und ihren

466 Vgl. Kapitel III.3.

467 So die These von Chion 2009 (wie Anm. 110).

Modulationsmöglichkeiten zusammenhängt. In noch fundamentalerer Weise beeinflusst die Notation die notierte Musik, insofern sie unweigerlich eine Selektion jener Aspekte vollzieht, die für den musikalischen Sinn des aufzuführenden Werks wesentlich sind. Was notiert wird, sind keine konkreten Einzelklänge, sondern Klangtypen, die nur in gewissen Aspekten bestimmt sind. Wenn in einer Partitur zehn Lautstärkegrade eingeführt werden oder zwischen fünf Typen von Vibrato unterschieden wird, während die Tonhöhen nur vage angegeben werden, so muss die Interpretin davon ausgehen, dass sich der musikalische Zusammenhang nicht aus den Tonhöhen, sondern aus ebenjenen Aspekten zu ergeben hat, welche die Notation hervorhebt. Dagegen legt eine herkömmliche Fünfliniennotation das Hauptaugenmerk auf die Tonhöhen und Dauern: Sie sind präzise notiert, weil sie den Strukturkern der jeweiligen Werke bestimmen. Die aufführende Interpretation bringt jedoch unweigerlich Klänge hervor, die auch in jenen Hinsichten bestimmt sind, welche die Notation unbestimmt lässt. Eine gelingende Interpretation wird diese unnotierten Aspekte so bestimmen, dass sie jene Sinnbeziehungen zur Geltung kommen lassen, welche die Interpretin aus dem Notierten herausliest. Die Notation strukturiert auf diese Weise vor, welche Aspekte der Musik als bedeutungsvolle Sinträger fungieren.

Die *musique concrète* umgeht diese Vermittlung durch die von tradierten musikalischen Funktionen und Sinnbildungen vorgeprägte Symbolisierungen der Notation. Sie bestimmt die Klangkomplexe eines Werks unmittelbar. Sie kappt somit die geistige Vermittlung der Musik durch das Notat, indem sie die Klänge nicht als Instanzen allgemeiner Klangtypen, sondern direkt als singuläre, technisch reproduzierbare Ereignisse bearbeitet. Die technische Möglichkeit, fixierte Klänge wiederholt durchzuhören, fördert dabei jene beschreibende Haltung, die der manifesten Natur entspricht. Diese Haltung einzunehmen bedeutet, von der tradierten und automatisierten Deutung der Klänge abzusehen, um sie in ihrer singulären Erscheinungsform, in ihrer Gestalt oder Morphologie zu vergegenwärtigen. Klänge werden nun, wie ein Naturphänomen, als zunächst sinnlose Einzelgestalten erfasst: In diesem Sinne bringt die Fixierung den Klang als Objekt, als *objet sonore* hervor.

In dieser theoretischen Reduktionsleistung hat Schaeffer eine Affinität seiner Forschungen mit der phänomenologischen *ἐποχή* (*epoché*) zu erkennen geglaubt.⁴⁶⁸ Die Ähnlichkeit ist jedoch trügerisch: Die Phänomenologie sieht in ihrer Reflexion von den Geltungsansprüchen der Bewusstseinsakte und -gehalte ab, um diese Vollzüge und Denkkorrelate selbst zu thematisieren. Diese Reflexion nimmt zwar ebenfalls die Form einer anschauenden Beschreibung an. Aber sie richtet sich gerade nicht

468 Die Bezüge rekonstruiert Pauline Nadrigny, *Musique et philosophie au XXe siècle: entendre et faire entendre*, Paris 2014.

auf empirische Objekte, sondern auf die transzendentalen Wesensmomente, die in solche Gegenstandsercheinungen eingehen.⁴⁶⁹ Wenn die Beschreibung von Klangerscheinungen hingegen von gewissen Deutungen absieht, welche den Klang auf ein anderes, etwa auf seine Quelle, auf seine sprachliche Bedeutung oder musikalische Funktion beziehen, dann tut sie dies nicht mit dem Ziel einer Reflexion. Vielmehr will sie ganz unmittelbar der empirischen Erscheinung gerecht werden, welche durch die Tonfixierung zuverlässig reproduziert werden kann. Die Haltung Pierre Schaeffers ist daher weniger den philosophischen Phänomenologen verwandt als jenen *naturalistes*, die in Literatur wie in der Wissenschaft die vorurteilsfreie Inventarisierung empirischer Gegebenheiten dem Deuten, Werten und Erzählen vorziehen.⁴⁷⁰ Es handelt sich um eine Form des musikalischen Positivismus, der sich ans Feststellen tatsächlicher Vorkommnisse hält.⁴⁷¹ Die Befreiung, die dieser naturalistische Ansatz verspricht, rührt vom positivistischen Zurückhalten der deutenden und beurteilenden Einordnung: Solange die Klangerscheinungen in ihrem bloßen Sosein beschrieben werden, sind sie frei von jeder Wertung; sie sind weder angenehm noch abstoßend, weder banal noch raffiniert, weder vornehm noch unwürdig, weder Lärm noch Wohlklang. Wenn von der Schrilheit, der Rauheit, der Dichte oder Geräuschhaftigkeit die Rede ist, wenn Klänge düster oder hell, sanft oder abrupt, monoton oder aufgeregt, fahl oder aggressiv genannt werden, dann geht es nur darum, eine adäquate Beschreibung der jeweiligen Erscheinung zu finden. Über ihre musikalische Brauchbarkeit ist damit so wenig ausgesagt, wie über das Können der Klangproduzentinnen. Alle möglichen Klangmerkmale werden als prinzipiell gleichrangige Vorkommnisse aufgefasst; alle möglichen Klänge können, im Prinzip, zum Gegenstand kompositorischer Arbeit werden.

Die Kehrseite dieser vorurteilsfreien, naturalistischen Beschreibung zeigt sich jedoch darin, dass es schwierig ist, aus den theoretischen Arbeiten Pierre Schaeffers, wie aus den Nachfolgetheorien der Spektrormorphologie Konsequenzen für die kompositorische Arbeit zu ziehen.⁴⁷²

469 Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, hg. von Karl Schuhmann (Husserliana, 3.1), Dordrecht Boston London 1995, §§ 18–32, 39–66.

470 Vgl. Nadrigny 2021 (wie Anm. 187).

471 Vom wissenschaftlichen Positivismus unterscheidet sich Schaeffers Programm dadurch, dass er die zu inventarisierenden Daten nicht auf quantitativ-messbare Größen reduziert, sondern sich ganz den Hörgegebenheiten verschreibt, die neben zähl- und messbaren Extensionen auch Qualitäten, intensive Größen präsentieren, die sich auf keine zählbaren Einheiten bringen lassen.

472 Vgl. Pierre Schaeffer, Vorwort zu: Michel Chion, *Guide des Objets sonores*, Paris 1983, 9–11.

Die Theorie der *musique concrète* hat in diesem Sinne keine Musiktheorie hervorgebracht, sondern eine Typologie zur Beschreibung vormusikalischer Klänge. Damit ist nicht gemeint, dass die Werke mit fixierten Klängen keine Musik seien. Aber die Frage, wie die vormusikalisch beschriebenen Klänge musikalisiert werden können, d.h. wie aus ihnen musikalische Zusammenhänge entstehen, wird durch die naturalisierende Beschreibung nicht berührt. Sie kann durch einen solchen Ansatz gar nicht thematisiert werden, weil die spektromorphologische Beschreibung gerade darin besteht, vom funktionalen wie semantischen Sinn der Klänge abzusehen, um sie in ihrem bloßen Erscheinen isoliert zu erfassen.

Die Verfahren der *musique concrète* wurden in den letzten Jahrzehnten besonders in jenen Praktiken der sogenannten *sound art* wieder aufgenommen, die sich mit dem Sammeln und Verarbeiten von *field recordings* auseinandersetzen. Sie hat im Verbund mit den *sound studies* mittlerweile einen selbständigen Diskurszusammenhang ausgebildet, der sich bewusst von den Diskussionen über Komposition und Musiktheorie abzugrenzen versucht.⁴⁷³ Für unsere Frage sind besonders jene Ansätze ausschlaggebend, welche die Arbeit mit fixierten Klängen als eine Auseinandersetzung mit dem menschlichen Naturverhältnis verstehen.

Dazu gehören zum einen die Arbeiten, die in der Nachfolge von R. Murray Schafer's *The Tuning of the World* die Arbeit mit *field recordings* als Teil eines Umweltaktivismus verstehen.⁴⁷⁴ Ihr zentraler Begriff ist die Klanglandschaft oder *soundscape*, also jene Geräuschumgebungen, die im Alltagsleben für gewöhnlich unthematisch bleiben und für deren Spezifika die Praktiken des *field recordings* und des *soundwalks* ein kritisches Bewusstsein schaffen wollen. Die kritische Grundunterscheidung ist jene zwischen den natürlichen *hi-fi soundscapes*, in denen eine Mannigfaltigkeit diskreter Klanggestalten koexistiert, und den durch die menschliche Naturzerstörung herbeigeführten *low-fi soundscapes*, in denen monotone Geräusche die akustische Umwelt verschmutzen, weil sie jene Mannigfaltigkeit wie mit Beton zudecken.⁴⁷⁵ Die kompositorische Arbeit an solchen Klanglandschaften in den Medien der Klangfixierung steht aber in einem latenten Widerspruch zum klangökologischen

473 Einen Überblick zur künstlerischen Produktion bietet der ausführliche Ausstellungskatalog: Museo Reina Sofía (Hg.), *Audiosphere. Sound Experimentation 1980–2020*, Madrid 2020, https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/audiosfera_ingles_26.10.20.pdf (letzter Zugriff am 14.2.2022). Zum theoretischen Feld, vgl. Groth und Schulze 2020 (wie Anm. 218).

474 Dazu können die Arbeiten von Annea Lockhead, Hildegard Westerkamp, Francisco López, Chris Watson, Jana Winderen, Toshiya Tsunoda und vielen anderen gezählt werden.

475 R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Vt. : United States 1993, 43; R. Murray Schafer, *Music of the Environment*, 1973, 32.

Aktivismus. Denn durch die kompositorische Arbeit löst sich der fixierte Klang unweigerlich von seinem Entstehungskontext ab: Dem Plätschern eines Bachs hört man nicht an, wo es aufgenommen wurde. Dadurch nimmt die dokumentarische Funktion, die für den Aktivismus des akustischen Umweltschutzes zentral ist, selbst den Charakter des Scheins an. Dieser Widerspruch prägt Kompositionen wie *La Selva* von Francisco López. Sie erscheint zunächst als eine Dokumentation einer Klanglandschaft im Regenwald auf Costa Rica, erweist sich aber in ihrem Verlauf als eine effektvolle Montage, welche die Hörerin durchschreitet. Die artifizielle Konstruktion dieser naturalistischen Repräsentation wird sorgfältig verborgen, um der Rezipientin jene Immersion in den Schein einer dynamisierten Regenwaldlandschaft zu ermöglichen, welche wahrscheinlich in ihrer realen, kunstlosen Monotonie nicht lange auszuhalten wäre. Die Klänge erscheinen so zugleich als naturalistische Abbilder realer Vorkommnisse und als verselbständigte Konstruktionen. Dieser Widerspruch ist für López' Arbeit Programm.⁴⁷⁶ Er fasst ihn in der Idee eines *Ansichseins* der Klänge: Die Klanglandschaften dürften ihm zufolge nicht als Eigenschaften jener Dinge gedacht werden, die sie verursachen, sondern müssen als selbständige Entitäten, als »*things-by-themselves*«⁴⁷⁷ gedacht werden. Wie aber ein Hörbares, das ja ohne ein hörendes Subjekt gar nicht gedacht werden kann, als ansichseiendes Wesen vorstellbar ist, bleibt dunkel. Was ungesagt dahinter steckt, ist das Bewusstsein des Komponisten für die Eigenregelung des musikalischen Kunstwerks. Die fixierten Klänge erscheinen als *Ansichseiendes*, insofern sie einen in sich stimmigen, ästhetisch notwendigen Zusammenhang ausbilden. Nicht weil Klänge unabhängig von hörenden Subjekten wie Dinge existierten, sondern weil ihre Verfassung eigenen Regeln gehorcht, können sie uns als Selbständige erscheinen, die sich aus ihren Entstehungskontexten befreien. Vor dieser theoretischen Konsequenz scheut López aber zurück, weil die Klänge dann nicht mehr als Dokumentationen eines bedrohten Regenwaldklangs fungieren, sondern alleine ästhetische Geltung beanspruchen würden. Aus diesem Zögern zwischen dokumentarischem Aktivismus und Kunstanspruch ergeben sich die theoretischen Widersprüche einer Klangkunst, welche die ansichseienden Klänge nicht als ästhetischen Schein, sondern als irgendwie selbständige Dinge zu denken beansprucht. Dieser Widerspruch zeigt sich im musikalischen Schein der Regenwaldphonographie als dessen Tendenz zum Wellness-Ambient.

476 Vgl. Francisco López, *Environmental Sound Matter*, 1998, <http://www.franciscolopez.net/pdf/creatures.pdf> (letzter Zugriff am 14.2.2022); Francisco López, *Sonic Creatures*, 2019, <http://www.franciscolopez.net/pdf/creatures.pdf> (letzter Zugriff am 14.2.2022).

477 López 2019.

Eine philosophisch elaborierte Version dieses Widerspruchs verteidigt Christopher Cox unter dem Titel eines sonischen Materialismus.⁴⁷⁸ Im Rückgriff auf Deleuze konzipiert er die künstlerische Arbeit an Klängen als ein Hörbar-Machen eines universellen Stroms chaotischen Werdens, der aller empirischen Gegenständlichkeit zugrunde liege. Klangflüsse, Informationsströme, Migrationsströme und Magmaströme sind ihm gleichermaßen Manifestationen eines in aller Wirklichkeit wirkenden Stroms von Intensitäten, Kräften und Ereignissen.⁴⁷⁹ Konsequenterweise lehnt Cox deshalb auch den Begriff der Natur ab: Die Ontologie des Werdensstroms zielt auf eine Entdifferenzierung der Sphären des Natürlichen und Geistigen. Aber das Vokabular von Kräften, Flüssen und Ereignissen macht zugleich klar, dass diese Ontologie eine Variante des wiederverzauberten Naturalismus darstellt: Es sind naturwissenschaftliche Begriffe, die paradoxerweise zu Sinnangeboten verklärt werden. Auch dieser Naturalismus wendet sich explizit gegen die Abhebung einer selbstbestimmenden Subjektivität aus dem Zusammenhang fremdbestimmter Natur,⁴⁸⁰ und auch er verzaubert die naturwissenschaftlichen Begriffe, indem er sie als Äußerungen von präindividuellen Trieben und Tendenzen, von vorsektiven Affekten und Perzepten, von kreativer Differenzproduktion und Selbstorganisation feiert, welche noch die gesamte anorganische Natur durchwirkten. Musikalisch wird dieser Strom materieller Produktivität, laut Cox, paradigmatisch im stehenden Klang erfahrbar: Im *drone* erklingt das kontinuierliche Kräftepiel, das die diskreten Gegenstände der erfahrbaren Wirklichkeit erst hervorbringt. In Cox' Kommentar zur Arbeit *4 Rooms* (2006), in welcher der Klangkünstler Jacob Kirkegaard den Raumklang verlassener Gebäude in der Sperrzone Tschernobyls aufnimmt und verstärkt, wird diese Wiederverzauberung explizit:

Thus, the drones that emerge from these rooms are presumably inflected by the radioactive particles and electromagnetic waves that still move invisibly within them. They are also haunted by the human beings that once inhabited these spaces. Like sound, radiation does not die but only dissipates, dilates, or loses energy. Kirkegaard's recordings, then, can be heard as an effort to amplify or contract these dissipated or dilated sounds, to rescue sonic emissions that outlive those who produced them. They disclose the immemorial background noise out of which human

478 Cox 2018 (wie Anm. 21). Ein ähnliches Programm mit stärker phänomenologischem Einschlag verfolgt Voegelin 2010 (wie Anm. 21).

479 Ich habe diese Position an anderer Stelle mit dem *strategischen Obskurantismus* der Gegenwartskunst in Verbindung gebracht, vgl. Haffter 2021 (wie Anm. 22).

480 Vgl. Cox 2018, 4; Christoph Cox und Malik Suhail, A Questionnaire on Materialisms, in: *October* 1155, 2016, 26–18.

sounds emerge and into which they recede, pointing toward an elemental time the half-life of which dwarfs human history [...]»⁴⁸¹

Die Geister der Vertriebenen, die dröhnenden Eigenklänge der Räume und die unhörbare Radioaktivität des Reaktormaterials vermengt Cox im Einerlei einer unvordenklichen Sphäre natürlicher Produktivität.⁴⁸² Die stehenden Klänge bieten sich als Bild solcher Nivellierung an. Denn in ihnen wird Subjektivität durchgestrichen: Sie ziehen die Hörerin in eine Selbstvergessenheit, ohne an die Stelle ihres aufgehobenen Selbst ein Objektives, einen artikulierten Verlauf, eine Konstruktion oder einen musikalischen Gedanken zu setzen. Der *drone* arbeitet mit dem Sog der Leere. Diese Versenkung in den stehenden Klang steht nicht im Gegensatz zum unaufmerksamen Konsum von Musikkonserven, sondern zur Arbeit der Einbildungskraft, die im musikalischen Nachvollzug unter der Anleitung von musikalischen Kategorien das Erklingende zu sinnvollen Einheiten synthetisiert. Der *drone* zieht, so gesehen, die Konsequenz aus der Krise, in welche diese musikalischen Kategorien seit der Nachkriegszeit geraten sind, indem er sie bis auf den Nullpunkt musikalischer Erfahrung, die Erfahrung eines kontinuierlichen Zeitflusses reduziert. Das Scheitern der Einbildungskraft, Gestalten aus diesem Klangfluss hervorzuhoben, treibt das hörende Subjekt zum Selbstüberstieg in die leere Tiefe mystischer Erfahrung.⁴⁸³

Im Feld der *sound art* haben sich aber auch Strömungen entwickelt, welche gegen den faulen Zauber der Immersion den Artefakt-Charakter der Klangaufnahme hervorkehren. Die theoretischen Arbeiten zur *sound art* von William Shrimshaw und Seth Kim-Cohen bilden das Gegenprogramm zum verzauberten Naturalismus von Christopher Cox. Während Kim-Cohen die Fixierung auf das Hörbare als modernistische Altlast der Klangkunst kritisiert und in Anlehnung an Duchamp eine *non-cochlear sonic art*,⁴⁸⁴ also eine Art musikalischer Konzeptkunst proklamiert, entlarvt Shrimshaw Cox' Klangmetaphysik als eine ontologisierte Phänomenologie.⁴⁸⁵ In ihr würden Erscheinungen, die nur in Bezug auf ein wahrnehmendes Subjekt denkbar sind, als ansichseiende Entitäten hypostasiert. Shrimshaw zieht daraus den Schluss, dass die Klangkunst mit dem Naturalismus ernst machen sollte. In Wirklichkeit sei der

481 Cox 2018, 129.

482 Ob diese Interpretation der Arbeit von Kirkegaard gerecht wird, sei hier dahingestellt.

483 Vgl. Ernst Tugendhat, *Egozentrität und Mystik: eine Anthropologische Studie*, München 2003.

484 Kim-Cohen 2009 (wie Anm. 69).

485 Schrimshaw 2017 (wie Anm. 444), 109ff. Er übernimmt das Argument von Brian Kane, *Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn*, in: *Sound Studies* 1/1, 2015, 2–21.

Klang das, was die Akustik lehrt: Eine oszillierende Luftdruckschwankung. Nur das akustische Phänomen der Schallwelle kann Realität beanspruchen. Eine Klangkunst, die dieser Einsicht Rechnung tragen will, muss den Trug des hörbaren Klangs durchbrechen und ihn als substanzlose Erscheinung eines nicht-hörbaren, physikalischen Vorgangs präsentieren. Das gelinge etwa in Werken von Nina Canell, die mit nicht-hörbarem Ultraschall arbeitet, oder in Katie Patersons Konzeptstücken, deren Beschreibung bei Shrimshaw fast schon wie eine Parodie auf die gegenwärtige Konzeptkunst klingt:

In *Earth-Moon-Earth* (2007) Beethoven's *Moonlight Sonata* is converted to Morse code which, as a radio signal, is then transmitted from the Earth, bounced off the surface of the moon and then recaptured on the Earth. The romantic genius is but a conduit for forces of nature; these transmissions return the genius's work to the nature from which it arose. While the work of art is ›returned‹ to nature, this transmission is not carried out without alteration. The recaptured transmission is converted back into a musical score to be played by a Disklavier piano. Having been bounced off the moon, the received signal has sustained losses, with parts of the original transmission having been absorbed by the moon's surface. The *Moonlight Sonata* is consequently riddled with holes, pauses and absences as a result of its transmission.⁴⁸⁶

An solchen Arbeiten wird deutlich, welche Folgen diese Rückkehr der Kunst zur Natur hat: Sie tendiert zur Selbstabschaffung. Dem konsequenten Naturalismus wird die Kunst zur seltsamen Versuchsanordnung. Es ist daher schlüssig, wenn Shrimshaw die Kunst in den Dienst der Wissenschaft stellt. Die Arbeit der Kunst an den manifesten Erscheinungen der natürlichen Welt habe zum Zweck, die Wahrnehmung unserer Umwelt so zu modifizieren, dass sie zu den Modellen der naturwissenschaftlichen Erklärung passt: Solche Kunst »[...] seeks to modify the manifest image to better accommodate the scientific image that accounts for its conditions as well as that of wider reality.«⁴⁸⁷

In dieser Position treffen die beiden Naturbegriffe zusammen: Die Kunst eignet sich hier zwar keine naturwissenschaftlichen Modelle an, sie strebt auch nicht mehr danach, die manifeste Natur in sich widersprechen zu lassen. Vielmehr versucht sie, sich durch ihre eigene Naturalisierung abzuschaffen. Das geschieht in Form von sinnlichen Erscheinungen, die darauf zielen, im Dienst der Anpassung des Menschen an seine Mittel der Naturbeherrschung ihre eigene Wirklichkeit zu negieren. Diese Selbstnegation der Sinnlichkeit bildet, wie wir am Ende dieses Kapitels zeigen werden, einen Kerngedanken der Konzeptkunst.

486 Shrimshaw 2017, 167.

487 Ebd. 141.

Die Kunst ist ein so dialektisches Geschehen, dass auch diese künstlerische Strategie eines konzeptuellen Naturalismus, die auf ihre eigene Abschaffung zielt, zu Werken führen kann, die ästhetisch überzeugen. Die theoretische Position des zu Ende gedachten Naturalismus hingegen kann sich nicht mehr verständlich machen, worin dieses Gelingen besteht.

Schein des Nicht-Indifferenten

Von den beiden Begriffen der Natur als gesetzmäßigem Kausalzusammenhang mit seinen postulierten Entitäten und Modellen auf der einen Seite und der Natur als Umwelt mit ihrer unüberschaubaren Mannigfaltigkeit von Gegenständen und Vorkommnissen auf der anderen Seite, haben wir den partiellen Naturbegriff unterschieden. Es ist die Natur, die als eine von Menschen unberührte Wildnis erscheint. Die Debatten um das sogenannte Anthropozän sind in Wahrheit kritisch auf diesen Begriff bezogen: Der Begriff des Anthropozän behauptet, dass die Auswirkungen des menschlichen Handelns heute so weitreichend geworden sind, dass es eine unberührte Natur auf unserem Planeten gar nicht mehr gibt. Alle irdische Natur sei durch menschliches Tun überformt. Entlang solcher Überlegungen nimmt der Naturbegriff, als Negation des von Gesellschaft Tingierten, in der heutigen Zeit eine eigentümliche Wendung: Tritt noch in der Kantischen Ästhetik des Erhabenen die Natur als Bedrohung und Übermacht auf, so wird sie heute vorrangig als Bedrohte und Verunstaltete vorgestellt. Sie ist, wie es die Bilder der schmelzenden Gletscher und Polkappen suggerieren, auf dem Rückzug. Diese Vorstellung ist Reflex der Bedrohung des Menschen durch die ökologische Krise. In Naturkatastrophen bricht nun nicht mehr die Negation der Gesellschaft von außen in sie herein, sondern es ist das zerstörerische Moment der menschlichen Naturbeherrschung, das sich durch die Natur hindurch gegen die Gesellschaft selbst kehrt. Es ist nicht die Natur als das radikal Andere der Gesellschaft, die uns in der ökologischen Katastrophe bedroht, sondern die unkontrollierten Auswirkungen des menschlichen Tuns selbst. Was zerstört wird, ist nicht die Natur der Naturwissenschaft, noch die Natur als Inbegriff der Erfahrungsdinge oder die Natur als Wildnis, sondern die Lebensgrundlage des Menschen. Das Bild der bedrohten Natur lässt sich unschwer als die verkehrte Projektion der bedrohten Menschen auf ihr Anderes entziffern: Die Natur, welche der industrielle Kapitalismus zerstört, ist der Mensch in der Gestalt seines Anderen. Folgt man dieser Lesart, so verschleiert der Naturbegriff als solche Projektion aber das eigentliche Problem, nämlich dass die menschliche Gesellschaft sich selbst zerstört. Aus diesem Grund schließt etwa Bruno Latour den partiellen Naturbegriff aus seiner einflussreichen

politischen Ökologie aus.⁴⁸⁸ Der Unterschied der Naturbegriffe tritt in seinen Schriften deutlich hervor: Weist er einerseits den partiellen Naturbegriff als ideologisches Konstrukt ab, so besteht die Hauptforderung seiner politischen Ökologie andererseits genau darin, die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse stärker in den politischen Prozess mit einzu beziehen. Sein vieldiskutiertes *Parlament der Dinge* steht letztlich für die Forderung, den Einfluss naturwissenschaftlicher Expertise in den politischen Institutionen zu stärken.

Dieser Kritik entgeht der partielle Naturbegriff, sofern er nicht als theoretische Sachbestimmung, sondern als ästhetischer Begriff verstanden wird. Er bezeichnet dann den *Schein* des Natürlichen, der kein Trug ist, sondern *als Schein* erfahren wird. Dieser Schein ist das Naturschöne. Versteht man den Naturbegriff auf diese Weise, dann wird die Idee einer nicht-schönen Natur zum Unding. Der Naturbegriff, der auf die Erfahrung des Scheins eines Anderen der Gesellschaft zielt, ist im Kern ästhetischer Natur – und daher mit dem Begriff der Schönheit verschwistert. Natur *ist* in diesem Sinne gar nichts anderes als das Naturschöne.

Ästhetische Natur wird in der Erfahrung eines objektiven Scheins des Anderen aller subjektiven oder gesellschaftlichen Setzung vorstellig, einer Negation von sozialer Gemachtheit. Diese Negativität der Natur lässt sich auf den Begriff der *Indifferenz* oder *Gleichgültigkeit* des Naturhaften bringen. Was *als Natur* erscheint, kümmert sich nicht um die menschlichen Machenschaften. Es scheint in einer Zeitlichkeit und Räumlichkeit zu existieren, die weit über die Handlungshorizonte der Menschengeschichte hinausreicht. Das gilt nicht nur für die typischen Erfahrungen des Erhabenen-Großen, sondern auch für die bescheidenen Naturvorgänge, die scheinbar seit jeher und in alle Ewigkeit ihren immer selbigen Lauf nehmen, ohne auf die Untaten und Bestrebungen, auf die Fähigkeiten und Bedürfnisse der Menschen zu achten.

So gesehen wäre die Erfahrung der naturhaften Gleichgültigkeit aber erstmal keine lustvolle, sondern eine deprimierende Angelegenheit. Das Schöne dieses Naturscheins liegt erst darin, dass diese indifferente Natur zugleich als ausdruckshaft erscheint. Sie ist daher zugleich indifferent und nicht-indifferent:⁴⁸⁹ Sie ist der Schein eines Ansichseins, das doch irgendwie für uns ist. Worin dieser Ausdruck besteht, was die schöne Natur zum Ausdruck bringt, welche Gehalte sie artikuliert, all das ist gänzlich unbestimmbar. Denn diesen Ausdruck zu bestimmen, hieße ja, die Natur auf das Maß möglicher Intentionen des vergesellschafteten

488 Bruno Latour, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris 1999.

489 Auf diese Dialektik zielte schon Eisenstein, wenn er Puschkins Rede von der indifferenten Natur negiert, vgl. Sergei Eisenstein, *Nonindifferent nature*, Cambridge ; New York 1987.

Menschen zu bringen. Ihre Schönheit liegt aber gerade darin, dass sie die Immanenz der menschlichen Sozialität übersteigt.

Diese intentionslose Expressivität macht das Rätselhafte des Naturschönen aus. In dieser Rätselhaftigkeit ist, einer Überlegung Adornos zufolge, die Verbindung von Natur und moderner Kunst zu suchen:

Wahrgenommen wird [das Naturschöne] ebenso als zwingend Verbindliches wie als Unverständliches, das seine Auflösung fragend erwartet. Wenig vom Naturschönen hat auf die Kunstwerke so vollkommen sich übertragen wie dieser Doppelcharakter. Unter seinem Aspekt ist Kunst, anstatt Nachahmung der Natur, Nachahmung des Naturschönen.⁴⁹⁰

Um diese rätselhafte Expressivität kreisen letztlich all jene kompositorischen Verfahren, die in den ersten Abschnitten dieses Kapitels diskutiert wurden. Auch sie zielen auf die Nachahmung des Naturschönen. Dieser ästhetische Naturbegriff ist indirekt auf die anderen Naturbegriffe bezogen. Er kann als das Resultat einer Kritik dieser Naturbegriffe gedeutet werden, welche die Selbstkritik der Kunstwerke nachvollzieht. Um diesen Gedanken zu entwickeln, muss man sich die Grundkonstellation von Natur und Denken nochmals vor Augen führen. Natur ist, den ersten beiden Begriffen der Natur zufolge, *gedachte* Natur: Sie ist der Gegenstand der Naturwissenschaft oder Wahrnehmungsgegenstand eines Erfahrungsobjekts. Der Naturbegriff setzt die Unterscheidung dieser Sphäre des objektiv Erkennbaren vom Subjekt der Erkenntnis voraus. Als objektiv Erkennbares wird das Natürliche entweder als gesetzmäßiger Kausalzusammenhang oder allgemein in den Kategorien der Erfahrung geordnet. Was diesen Bereich des gesetzmäßig Geschehenden oder kategorial Geordneten übersteigt und sprengt, kann nicht Teil der Natur sein: Es wäre ein Übernatürliches.

Indem das Subjekt seine Umwelt *als Natur* denkt, bringt es das, was es so denkt, in eine gesetzmäßige Ordnung. Als solcher Ordnungsvollzug steht das Denken im Dienst der menschlichen Selbsterhaltung. Denn je vollständiger das Subjekt seine Umwelt als gesetzmäßige Ordnung zu begreifen vermag, desto weniger ist es seiner Umwelt ausgeliefert: Es kann die Einsicht in die gesetzmäßige Ordnung zu seinem Überlebensvorteil verwenden und sich auf diese Weise ermächtigen. In dieser Weise ist der Naturbegriff intern auf den Zusammenhang der Naturbeherrschung bezogen: Natur *ist* nichts anderes als der Bereich desjenigen, was sich als gesetzmäßige Ordnung begreifen und dadurch kontrollieren, vorhersagen und zum eigenen Vorteil nutzen lässt. Diese Beherrschung durch Naturalisierung greift auch auf die Weise aus, wie die Menschen ihre Mitmenschen und sich selbst begreifen. Auch sie werden dadurch beherrschbar, dass sie nicht als selbstbestimmte Subjekte, sondern als Momente einer gesetzmäßigen Ordnung begriffen werden.

490 Adorno 2012 (wie Anm. 53), III.

Insofern umfasst die Naturbeherrschung auch die Herrschaftsverhältnisse der Gesellschaft.

Betrachtet man nun auch das Verhalten von Lebewesen *als Natur*, so erscheint es als die gesetzmäßige Ordnung des Überlebenskampfes: Das Naturgesetz des Lebendigen ist das Streben nach Selbsterhaltung des Individuums oder der Art. Ist aber das Denken, das seine Umwelt als Natur versteht, ein Faktor der menschlichen Selbsterhaltung, dann ist das Naturdenken selbst naturhaft. Dadurch wird sein Vollzug zum Widerspruch. Denn das Naturdenken setzte ja die Unterscheidung zwischen dem erkennenden Subjekt und dem objektiv Erkennbaren voraus. Indem das Erkenntnissubjekt sich aber von der gesetzmäßigen Ordnung erkennbarer Objekte unterscheidet und sich aus diesem Zusammenhang herausnimmt, unterwirft es sich – als ein Vollzug des Selbsterhaltungsstrebens – selbst der gesetzmäßigen Ordnung der Natur. Seine Selbstermächtigung ist zugleich seine Unterwerfung, die Naturbeherrschung ist die Fortsetzung des Naturzwangs im Denken.

Die Befreiung des Denkens aus seiner Partizipation am Naturzwang der Naturbeherrschung muss an jenem Punkt ansetzen, an welchem das Denken in Unfreiheit kippt: An seiner Indienstnahme für die Selbsterhaltung, die gesellschaftliche Reproduktion. Die Selbsterhaltung ist aber nichts anderes als der Widerstand gegen die Vergängnis. Wäre das natürliche Leben nicht dem Vergehen und Sterben ausgesetzt, so wäre es auch nicht dem Zwang zur Selbsterhaltung unterworfen. Die naturhafte Ordnung, in die das Denken verstrickt ist, muss aus diesem Verhältnis von Vergängnis und Selbsterhaltung verstanden werden. Erst wenn dieser Zusammenhang von Vergängnis und Selbsterhaltung selbst zerginge, wäre das Denken aus seiner Komplizenschaft mit der Naturbeherrschung befreit. Die Haltung des Denkens im Anbetracht der naturhaften Vergängnis, welche dieser Befreiung entspricht, ist die Trauer. Sie steht nicht im Dienst der Selbsterhaltung, sondern ist die nutzlose Besinnung aufs Leiden, welches die Zwangslage von Vergängnis und Selbsterhaltung hervorbringt. In der Trauer liegt daher die Hoffnung darauf, dass der Widerstreit von Vergehen und Erhalten nicht alles ist, sondern selbst vergehen könnte. In der Trauer über die Vergängnis ist das Denken somit über seine Verstricktheit in die Naturbeherrschung hinaus: Es denkt die Möglichkeit einer anderen Natur.

Der Rätselcharakter des Naturschönen, so Adornos Überlegung, ist die Weise, in der diese Möglichkeit erscheint.⁴⁹¹ Den intentionlosen

491 Vgl. die Dialektik von Natur und Kunst, wie sie Lydia Goehr in Auseinandersetzung mit Adorno, Danto und Cage artikuliert, Lydia Goehr, *For the Birds/Against the Birds: Modernist Narratives on the End of art*, in: *Elective affinities: musical essays on the history of aesthetic theory*, New York 2008, 79–107.

Ausdruck der Natur, der sich nicht bestimmen lässt, kann man daher noch am ehesten als ein Ineinander von Wehmut und Hoffnung umschreiben. Vor ihm tritt das Subjekt aus dem Zwang zur Naturbeherrschung hinaus, um in der Trauer um die Vergängnis den Vorschein des Vergehens dieser Vergängnis selbst zu denken.

Wenn die Kunst den Rätselcharakter des Naturschönen imitiert, so überträgt sie dieses eigentümliche Verhältnis in den Bereich menschlicher Setzungen. In ihm nimmt die Natur als gesetzmässige Ordnung die Gestalt der durch Gewohnheit zur zweiten Natur gewordenen Konventionen und Normen der Verständigung an.⁴⁹² Die Kunstwerke, welche diese habitualisierten Schemata der Einbildungskraft ins Tanzen bringen, lassen den Naturzwang der zweiten Natur zergehen. Sie errichten einen Scheinzusammenhang, der sich als solcher zu verstehen gibt, indem er sich selbst unterbricht. Deshalb tritt an die Stelle der zweiten Natur habitualisierter sozialer Normen nicht eine dritte, sinnerfüllte Natur, eine selbständige Gegenwelt der Kunst. Wäre das der Fall, so würden die Werke der Kunst über die Natur triumphieren und als Illusionen gelungener Naturbeherrschung den Naturzwang der Vergängnis fortsetzen. Indem sie aber die Schemata der Einbildungskraft erschüttern, triumphieren die Werke nicht, sondern bleiben rätselhaft. Nur deshalb ist auch in der Kunst nicht eindeutig zu bestimmen, was die Werke zum Ausdruck bringen. In ihnen wird der Zerfall der habitualisierten Mittel des Ausdrucks ausdruckschaft. Die Selbstkritik habitualisierter Ausdrucksformen bringt so die Möglichkeit einer anderen Natur zum Vorschein, welche über die Zwangslage von Vergängnis und Selbsterhaltung hinaus wäre.

Diese Überlegung rückt die Frage der künstlerischen Technik ins Zentrum der Frage nach dem Naturverhältnis der Kunst. Denn die künstlerischen Techniken der Materialbeherrschung sind das *Pendant* zu jenen wissenschaftlich-technischen Mitteln der Naturbeherrschung, die im Naturschönen ausgesetzt werden. Die Techniken der Kunst haben den eigentümlichen Zweck, durch die Beherrschung des Materials zugleich jene Aufhebung von Herrschaft zu erwirken, die im Rätselcharakter der Kunstwerke aufscheint. Es ist daher eigentlich eine Technik, die auf ihre eigene Aufhebung zielt. Das lässt sich in der Gegenwart an den Folgegestalten des Spektralismus ablesen. Denn die instrumentale additive Synthesis hat typischerweise einen Fortschritt der Beherrschung des musikalischen Materials angestoßen: Die Dimension der Klangfarbe, die sich traditionellerweise einer systematischen Behandlung entzog, wird durch diesen kompositionstechnischen Fortschritt beherrschbar. Die technische Kontrolle über den Klang ist seit den Anfängen des Spektralismus auch durch die computergestützte Komposition erweitert

492 Vgl. Khurana 2018 (wie Anm. 123).

worden. Die Analyse und orchestrale Imitation der Spektren fixierter Klänge wird heute etwa mittels Kompositionssoftwares wie *Orchids* geleistet. Parallel dazu haben sich Musikerinnen und Ensembles die entsprechenden Spieltechniken und Intonationsfähigkeiten als selbstverständliche Kompetenzen angeeignet. Dies erlaubt eine Virtuosität in der Konstruktion von Klanggemischen, die noch vor einigen Jahrzehnten undenkbar gewesen wäre. Dieser Fortschritt wird offenkundig, wenn man die Pionierwerke der Spektralmusik mit dem plastischen Klang in gegenwärtigen Kompositionen wie etwa Yair Klartags *Con forza di gravità* (2013) oder Rebecca Saunders *Alba* (2014) vergleicht. Das Fortschreiten der Materialbeherrschung zeigt sich hier eindrucklich in der Dynamisierung der Klangmischungen, die unter der orchestrierenden Hand der Komponistin scheinbar widerstandslos in unterschiedlichste Gestalten überführt werden können. Aber bei dieser technischen Meisterei eines einstmals unbeherrschbaren Materials kann es die Musik nicht belassen, wenn sie als Kunst überzeugen soll. In Rebecca Saunders Werken wird diese technische Beherrschung etwa dadurch durchkreuzt, dass sie die Stringenz des Fortgangs der Musik, ihren zeitlichen Verlauf, zurücknimmt, sei es, dass sie diesen Verlauf wie in der *Chroma*-Reihe in die räumliche Installation auflöst, sei es, dass die Abfolge wie in *Void II* (2014/20) einen offenen Charakter eines Durchschreitens selbständiger Module annimmt. Auch die Kompositionen Mark Andres führen vor, wie dieser Fortschritt der Materialbeherrschung sich selbst zurücknimmt. Werke wie *Riss I* und *Auf I* arbeiten mit einem kunstvoll ausdifferenzierten Material, das in der Komposition jedoch die Form scharf gegeneinander abgesetzter Einzelklänge annimmt. Statt sich zu naturhaft ineinander übergehende Prozessgestalten zu verbinden, werden die ausdifferenzierten Klänge als verschwindende, nicht-verfügbare Gestalten auskomponiert. Bei aller Fragilität und Stille ist dieser Musik eine fast aggressive Härte eigen: Die klingenden Erscheinungen negieren sich selbst.⁴⁹³

Jenen Nexus von Materialbeherrschung und Vergängnis findet man aber auch in Kompositionen, welche die Ansätze der *musique concrète* weiterführen. Die Kopfhörer-Musik Steven Takasugis kann das verdeutlichen. In der Mikromontagearbeit von *A Diary of a Lung* (2007) sind naturalistische Klangaufnahmen und kompositorische Fragmentierung so ineinander geschoben, dass ein Drittes, eine Art Kunstnatur entsteht. Der Ausdruckscharakter dieser konstruierten Naturlaute liegt unentscheidbar zwischen dem Idyllischen und Abjekten: Plätschern und Würgen, Rieseln und Erstickten, sanftes Geschehenlassen und härteste

493 Helmut Lachenmann, Nachdenken über Mark Andre, in: Ulrich Mosch (Hg.), *Kunst als vom Geist beherrschte Magie: Texte zur Musik 1996 bis 2020*, Wiesbaden 2021, 385–391.

Zerstückelung erscheinen ineins gesetzt.⁴⁹⁴ Dadurch evoziert das Werk jene Untrennbarkeit von Überlebenskampf und Vergängnis, und setzt den Gegensatz zugleich außer Kraft.

Durch die Verarbeitung von Klängen, die vom Innern eines Leibs zu zeugen scheinen, der gegen seine Vergängnis ankämpft, weist Takasugis Werk über den Komplex des Naturhaften hinaus: Musikalisch dramatisiert es jene rätselhafte Dimension der Natur, die der Begriff des Lebens anzeigt. Ihm ist das nächste Kapitel gewidmet. Die Reflexion auf den Schein des Naturhaften in der jüngeren Kunstmusik hat ein zweideutiges Resultat hervorgebracht: Zum einen können gewisse kompositorische Ansätze mit gewissen Naturbegriffen eng geführt werden – die algorithmische Komposition mit dem wissenschaftlichen Naturbegriff, die *musique concrète* mit dem manifesten oder vorwissenschaftlichen Naturbegriff, und der Spektralismus im Zwischenbereich einer naturalistischen Erklärung vorwissenschaftlicher Erfahrung. Zugleich lassen sich die gelingenden Werke nicht auf diese Darstellung des Natürlichen reduzieren: Sie sind immer auch Imitationen des Naturschönen, Konstruktionen eines rätselhaft-expressiven Bilds der Natur. In diesen ästhetischen Naturbildern wird der zwanghafte Zusammenhang von Naturbeherrschung, Selbsterhaltung und Unfreiheit betrauert und gerade dadurch unterbrochen.

2. Leben

Die Kopfhörermusik Steven Takasugis bildet einen Extrempol des gegenwärtigen Musikschaffens. Sie behandelt den Klang als eine technisch fixierte Struktur, die nicht auf die Vermittlung durch aufführende Interpretinnen, ja nicht einmal mehr auf die Konzertsituation als Ort ihrer öffentlichen Darbietung angewiesen ist. In ihr erscheint der Klang, ganz im Sinne Francisco López, als ein Ansichseiendes. Diese Selbständigkeit der Musik widerspricht der Tatsache ihres Gemachtseins, welches die Kompositionen Takasugis keineswegs verbergen. Das Ineinander von ostensibler Gemachtheit und radikaler Selbständigkeit lässt diese Musik als etwas Weltabgewandtes, als eine komponierte Abkehr von der Wirklichkeit erscheinen: Takasugi spricht davon, dass seine Musik die Augen vor der Welt verschließt.⁴⁹⁵ Diese Blindheit der Musik gegen ihre wirklichen Bedingungen stehe aber, so Takasugi, in einer Spannung zur imaginären

494 Dadurch steht das Werk seltsamerweise in einer Nähe zu jenem Materialismus, den Juliane Rebentisch in den Filmen von Jack Smith herausgearbeitet hat, vgl. Juliane Rebentisch, Über eine materialistische Seite von Camp, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft & Medienästhetik* 8/1, 2013, 165–178.

495 Takasugi 2016 (wie Anm. 111), 13.

Visualität, welche diese elektronische Musik unweigerlich evoziert. Im Kopf der Hörerin rufen die verselbständigten Klänge ein Spektakel hervor, das, Traumgebilden gleich, das Hören der Klänge begleitet. Die Musik tendiert in ihrer Loslösung von allem wirklichen Geschehen dazu, eine unwirkliche Gegenwelt visueller Assoziationen aufzuspannen, die ihre Selbständigkeit erneut bedroht: Sie tendiert zum Programmatischen. Aus dieser Tendenz der Musik, sich in einer imaginären Bildlichkeit zu verlieren, sobald sie ganz aufs Visuelle verzichtet, sieht Takasugi die gegenwärtige Tendenz zum Musiktheater, die Tendenz zur Inszenierung der elektronischen Musik auf der Bühne motiviert. Die Verschränkung der verselbständigten Klänge mit einem Bühnengeschehen zu einem visu-auditiven Setting gilt der Rettung des verselbständigten Klangs vor seiner eigenen Tendenz zum Programmatischen. Erst durch die Ausgestaltung eines Bühnengeschehens, welches das unvermeidbare Assoziationspiel der Traumbilder durchkreuzt, so die Überlegung, kann die Musik für sich selbst bestehen. Ein solches Bühnengeschehen ist bei Takasugi die instrumentale Produktion von Klängen: Musikerinnen, Instrumente, die Gesten der Klangerzeugung. Daraus entsteht, etwa in Takasugis *Sideshow* (2009–15), ein Verwirrspiel zwischen Instrumentalspiel und Playback.

Die Verschränkung fixierter Klänge mit einem Bühnengeschehen erweist sich als eine Verschränkung von Gegensätzen, von zwei gegensätzlichen Grundauffassungen dessen, was Musik ist: Eine fixierte Klangstruktur oder ein lebendiger Vollzug, *art des sons fixés* oder *art vivant*. Wir sind diesem Problem schon früher unter dem Schlagwort des *Performanzproblems* der elektronischen Musik begegnet.⁴⁹⁶ Dieses Problem lässt sich nun zuspitzen zur Frage nach der Lebendigkeit der Musik:

And if so-called ›live music‹ exists in opposition with ›recorded music‹, then one might with a little playful thinking call the recorded medium, ›dead music‹.⁴⁹⁷

Ein Werk, welches fixierte Klänge und Bühnengeschehen verknüpft, verschränkt Lebendes und Totes. Diese Verschränkung ist dialektisch: Denn in der Konfrontation mit dem fixierten Klang werden die Bühnenhandlungen der Musikerinnen selbst scheinhaft. Ihre Bewegungen sind keine notwendigen Gesten der Klangerzeugung mehr, sondern werden durch die Möglichkeit des Playback tendenziell zu Körperbewegungen, die jetzt etwas darstellen, das sie nicht sind. Dadurch erhält das Bühnengeschehen einen gespenstischen, marionettenhaften Charakter: Die tradierten Gesten der Klangerzeugung werden selbst zum Theater. Diesem Scheingeschehen gegenüber erscheint der elektronisch

⁴⁹⁶ Vgl. Kapitel III.3.

⁴⁹⁷ Ebd. 14.

fixierte, der tote Klang als das Reale, das die scheinhaften Körperbewegungen belebt.

And so what does the layering of live performance and theatre accomplish for that now buried ›tape piece‹ of digital samples, if the balance among the layers creates a ruthless confusion? It aids the layer of ›the dead music‹ to remain buried as a subconscious perception, even if it is sounding alone in long passages. It therefore allows for an averting of the eyes – s the inward eyes afforded their suspension of disbelief requisite of any fiction – at the same time when the actual physical eyes are wide aglare, aghast by what they see on stage. [...] Theatre is a sleight of hand. It is the distraction by which the dead rise covertly, poignantly, unbeknown...or only vaguely sensed...among the live, the living.⁴⁹⁸

Im Instrumentaltheater Takasugis wird der Scheincharakter der Musik in den dialektischen Gegensatz von lebendiger Bühnenhandlung und toter Klangaufnahme übersetzt.⁴⁹⁹ Aber das Ineinander von Lebendigem und Unbelebtem ist das Zeichen des ästhetischen Scheins überhaupt. Wenn wir sagen, dass ein Kunstwerk ausdrucksvoll oder gedankenreich ist, dann werden ja, strenggenommen, einem unbelebten Gegenstand oder Geschehen Prädikate zugeschrieben, die nur lebenden Subjekten zukommen können. Der Scheincharakter der Kunstwerke benennt dies: Sie scheinen mehr zu sein, als sie sind. Darin besteht aber wiederum ihre Verwandtschaft zu den verkörperten Subjekten. Auch sie sind mehr als das, was sie sind, auch sie gehen nicht in dem auf, was an ihnen physisch vorhanden ist: Ihr physischer Bestand ist belebt – oder in der klassischen Terminologie: ihre Körper sind beseelt. Diese Belebtheit oder Beseeltheit der Körper ist bekanntlich keine objektivierbare Eigenschaft. Dem modernen Verstand muss sie daher als Schein vorkommen. Zugleich ist es das Leben, die Lebendigkeit, die unsere Vollzüge vom bloßen Funktionieren einer mechanischen Apparatur unterscheidet. Aller Widerstand gegen die Herabsetzung der Menschen zu leblosen Funktionsstellen in Verwaltung und Betrieb hängt daran, das der Begriff des Lebens mehr als ein bloßer Schein ist. Der Begriff des Lebens ist dem modernen Menschen – also uns – ein Problem. Er ist für unser Welt- und Selbstverhältnis so grundlegend wie, scheinbar, haltlos.⁵⁰⁰

In der scheinhaften Belebtheit der elektronisch fixierten Musik Takasugis reflektiert sich dieser problematische Charakter des heutigen

498 Ebd. 15.

499 Angela Ida De Benedictis, 'Live is Dead?': Some Remarks about Live Electronics Practice and Listening, in: Gianmario Borio (Hg.), *Musical listening in the age of technological reproduction*, London New York 2019, 301–322.

500 Michael Thompson hat den Begriff des Lebens in jüngerer Zeit philosophisch rehabilitiert, indem er ihn nicht als eine Eigenschaft, sondern als eine logische Form deutet, vgl. Michael Thompson, *Life and action: elementary structures of practice and practical thought*, Cambridge (Mass.) 2008.

Lebens überhaupt. Dieses Problem ist aber auch am gegenüberliegenden Extrempunkt des Spektrums gegenwärtigen Musikschaffens wirksam: Es steht auch im Zentrum der so verschiedenartigen Praktiken der musikalischen Improvisation. In ihnen wird die Musik ganz als *art vivante* verstanden. Musik wird hier als Begegnung und Interaktion von lebendigen Subjekten gedacht. Ganz abgesehen von der Frage der musikalischen Stile, in denen improvisiert wird, hat das seinen Grund im Begriff der musikalischen Improvisation selbst. Er lässt sich gar nicht losgelöst vom musizierenden Subjekt denken. Seine Minimalbestimmung lautet dahin, dass eine Musik improvisiert ist, wenn die Musikerinnen, die sie hervorbringen, keinem vorgegebenen Ablaufplan folgen, sondern im Vollzug des Musizierens auf der Bühne den klanglichen Verlauf erst bestimmen.⁵⁰¹ Der Begriff der Improvisation ist daher notwendigerweise auf die Idee einer Spontaneität oder Freiheit der Subjekte bezogen, wie immer begrenzt und eingeschränkt diese Freiheit durch Vorprägungen und stilistische Normen sein mag. Die Frage, ob eine Musik improvisiert ist oder nicht, ist deshalb keine Frage, welche die Musik, sondern das Subjekt betrifft, welches die Musik hervorbringt.⁵⁰² Die Aussage, dass eine Musik improvisiert ist, trifft dann zu, wenn die Musikerinnen in ihren Vollzügen auf der Bühne tatsächlich frei aufeinander reagieren. Das lässt sich aber nicht anhand der Musik selbst entscheiden.⁵⁰³ Es gibt zwar negative Anzeichen dafür, dass eine Musik *nicht* improvisiert sein kann: Ein schnelles Unisono mehrerer Stimmen wird sich improvisierend kaum realisieren lassen. Es gibt aber keine Musik, die man nur improvisierend hervorbringen könnte.⁵⁰⁴ Das Wissen darüber, ob eine Musik improvisiert ist oder nicht, ist daher für gewöhnlich ein Wissen aus

501 Vgl. Marcello Ruta, Horowitz Does Not Repeat Either! Free Improvisation, Repeatability and Normativity, in: *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 9, 2017, 510–532.

502 Dazu ausführlicher: Christoph Haffter, Improvisation as Aesthetic Appearance, in: Marcello Ruta, Alessandro Bertinetto (Hg.), *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, London 2021.

503 Daran krankten die Versuche, die Improvisation an eine bestimmte Ästhetik etwa des Imperfekten zu binden. Sie reproduzieren ein Vorurteil über improvisierte Musik, das seit einem einflussreichen Text von Philip Alperson die philosophischen Debatten über die Improvisationsmusik beherrscht, nämlich dass das musikalische Produkt von Improvisationen den Produkten komponierter Musik unterlegen seien. Alperson glaubt daher die Improvisationsmusik *als Handlungsvollzug* verteidigen zu müssen. Vgl. Philip Alperson, On Musical Improvisation, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43/1, 1984, 17–29.

504 Für diese These argumentiert Nicholas Cook, Scripting Social Interaction: Improvisation, Performance, and Western »Art« Music, in: Georgina Born et al. (Hg.), *Improvisation and Social Aesthetics*, 2020, 59–77, hier: 66.

Zeugenschaft: Es wird in Form einer Produktionsanekdote von den beteiligten Künstlerinnen an das Publikum vermittelt.

Diese Überlegung lässt aber das Selbstverständnis der Improvisation als *art vivante* problematisch werden. Es drängt sich die Frage auf, wie sich der lebendige Vollzug der künstlerischen Subjekte zum Produkt ihrer Arbeit – dem musikalischen Erscheinungskomplex – verhält. Denn ob die beteiligten Musikerinnen als lebende Subjekte spontan aufeinander reagieren, ist im Grunde eine praktische Frage: Es ist die Frage, ob diese Subjekte sich selbst bestimmen oder durch äußerliche Vorgaben bestimmt werden.⁵⁰⁵ Die Frage, ob das, was sie dabei hervorbringen, selbst als lebendiger Vollzug erscheint, ist davon unterschieden: Es ist die ästhetische Frage nach dem musikalischen Scheinzusammenhang. Erst mit Blick auf diesen Zusammenhang wird der Begriff der Improvisation zu einer ästhetischen Kategorie. Er löst sich dann jedoch von der praktischen Frage ab. Ob eine Musik tatsächlich improvisiert ist oder auf einer kompositorischen Vorarbeit beruht, wird dann zur Nebensache. Die ästhetische Frage zielt vielmehr darauf ab, ob ein Geschehen als *Improvisation* erscheint. Lydia Goehr hat in diesem Sinne den ästhetischen Begriff einer Variante des Improvisatorischen als *impromptu* ausgearbeitet: »[it] refers to what we do at singular moments – *in the moment* – when we're put on the spot, particularly when we're confronted with an unexpected difficulty or obstacle.«⁵⁰⁶ Ob ein solcher Moment unerwarteter Widerstände, die nur durch Gewitztheit überwunden werden können, tatsächlich improvisiert oder Teil einer minutiös geproben Inszenierung ist, spielt für die ästhetische Frage keine Rolle. Was zählt, ist der spezifische Charakter des Scheins. Das gilt für die Frage der Improvisation überhaupt: Soll der Begriff der Improvisation *ästhetische Relevanz* besitzen, so muss er den Schein des Improvisatorischen bezeichnen, der etwa ein musikalisches Geschehen aufweisen kann. Weil er aber seine Minimalbestimmung in der lebendigen Interaktion von Subjekten besitzt, gehört das Moment der Lebendigkeit wesentlich zu diesem Scheincharakter: Es ist ein musikalisches Geschehen, das selbst als lebendiger Vollzug erscheint.

Der Organismus

Der Begriff des Lebens ist klassischerweise mit dem Begriff des Zwecks verknüpft: Lebendig erscheint ein natürliches Ding, insofern wir es nicht

⁵⁰⁵ Diese praktische Frage der Improvisation wird auch in Künstlerkreisen durchaus heftig diskutiert, wie es etwa der Konflikt zwischen Globakar und Stockhausen zeigt, den Pietro Cavallotti Cavallotti rekonstruiert, vgl. Pietro Cavallotti, »A quale dito di Stockhausen sei appeso?«, in: *Mimesis Journal. Scritture della performance* 19, 2, 2020, 7–24.

⁵⁰⁶ Goehr 2016: 459

anders als mithilfe von Zweckverhältnissen begreifen können.⁵⁰⁷ Die unbelebte Natur kann als zweckfreier Kausalzusammenhang begriffen werden. Etwas als Lebewesen zu begreifen, heißt dagegen, es als einen Zusammenhang von Zweckmäßigem zu denken. Das Modell zweckmäßiger Zusammenhänge ist der Organismus: Er besteht aus Organen, die jeweils unterschiedliche Funktionen erfüllen. Diese Funktionalität des Organismus ist nicht an einen äußeren Zweck gebunden, die der Organismus zu erfüllen hätte. Vielmehr sind die organischen Zwecke zweckmäßig für den Zweckzusammenhang selbst: Sie haben ihren Zweck in der Produktion und Reproduktion des Organismus. Weil der Organismus aber nichts anderes als der Zusammenhang seiner Organe ist, sind alle seine Organe zugleich Mittel und Zweck: Der Organismus ist in diesem Sinne selbstzweckhaft.

Das unterscheidet den lebenden Organismus vom Funktionszusammenhang einer Maschine, die sich nicht selbst und um ihrer selbst willen hervorbringt, sondern von jemandem zu einem bestimmten, äußeren Zweck hervorgebracht wird. Der Schein des Lebendigen, den Kunstwerke annehmen können, kann vor diesem Hintergrund verstanden werden: Musik erscheint als ein lebendiges Ganzes, wenn es jene in sich reflektierte Zweckmäßigkeit aufweist, die unser Verständnis lebender Organismen anleitet. Es handelt sich um jene absolute Reflexion, welche Hegels Begriff des klassischen Kunstwerks prägt. Das Paradigma des klassischen Kunstwerks ist daher für Hegel auch das lebendige Individuum, das in jedem seiner Teile beseelt ist.⁵⁰⁸

In der Musiktheorie hatte das Modell des Organismus bekanntlich eine große Bedeutung.⁵⁰⁹ Es ist in den Theorien von Adolf Bernhard Marx bis Hans Mersmann zentral. Am konsequentesten wurde der Organismusgedanke vielleicht von Heinrich Schenker ausformuliert.⁵¹⁰ Das

507 Vgl. Thompson 2008 (wie Anm. 500).

508 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I* (Werke, 13), Frankfurt am Main 2016, 203. Dazu auch: Lars-Thade Ulrichs, Das ewig sich selbst bildende Kunstwerk. Organismustheorien in Metaphysik und Kunstphilosophie um 1800, in: Karl P. Ameriks et al. (Hg.), *Ästhetik und Philosophie der Kunst* (Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus, 4), Berlin 2007, 253–287.

509 Vgl. Lotte Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München 1984; John Neubauer, Organicism and Music Theory, in: Darla Crispin (Hg.), *New paths: aspects of music theory and aesthetics in the age of romanticism*, Leuven 2009, 11–36; Holzer 2011 (wie Anm. 141), 139ff.; Felix Wörner, *Konzeptualisierung von Form in Musik: Aspekte von Formvorstellungen tonaler Musik vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*, Basel 2022.

510 Vgl. Heinrich Schenker, Vom Organischen der Sonatenform, in: *Das Meisterwerk in der Musik II*, München 1926, 43–54. S. 46ff. Zu Schenker

Modell des musikalischen Organismus besitzt generell zwei Aspekte, die sich als synchrone und diachrone Dimension unterscheiden lassen. Die synchrone Dimension des Organismus ist seine in sich reflektierte Funktionalität. Eine Musik erscheint in diesem Sinne als ein Organismus, wenn jedes seiner Momente erst durch seine Funktion im Werkzusammenhang bestimmt ist und dieser Zusammenhang selbst keiner äußeren Funktion unterworfen ist. Die Musik präsentiert sich dann als ein selbständiger Funktionszusammenhang. Bei Schenker wird diese Funktionalität so nachvollzogen, dass alle aktuellen Motive und Zusammenklänge eines Stücks Abwandlungen einer virtuellen Urlinie und eines Ursatzes darstellen. In seiner Projektion in den zeitlichen Verlauf besitzt das Modell des Organismus aber auch eine diachrone Dimension: Die Musik erscheint als Organismus, insofern sie als ein Entwicklungsgeschehen begriffen werden kann, im Verlaufe dessen der komplexe Funktionszusammenhang sich selbst aus einer musikalischen Keimzelle heraus hervorbringt, und zwar bis zu dem Punkt, an dem der Zusammenhang ausgeschöpft ist und vergeht. In Schenkers Modell entspricht dem die dreiteilige Dramaturgie der Sonatenform als Entwicklungsprozess. Das musikalische Modell des Organismus muss in dieser synchronen-diachronen Doppelung verstanden werden, die sich nicht spannungslos ausführen lässt: Es ist die Idee einer funktionalen Struktur, die sich selbst hervorbringt und vergeht.

Vor diesem Hintergrund erscheint die Debatte um Improvisation und Komposition in einem anderen Licht. Es gehört zu den Gemeinplätzen des Diskurses um die musikalische Improvisation, die Lebendigkeit des musikalischen Bühnengeschehens gegen die konstruktive Anstrengung der Komposition in Stellung zu bringen: Komponierte Werke werden als fixierte, bewegungslose Klangstrukturen hingestellt. Dagegen spricht, dass gerade das klassische kompositorische Ideal des Organismus sowohl bei Hegel wie bei Schenker mit dem Gedanken einer improvisatorischen Lebendigkeit des musikalischen Scheins verbunden ist: Eine Komposition gelingt, für Schenker, genau dann, wenn sie als improvisiert erscheint. Die Konstruktion eines in sich reflektierten Funktionszusammenhangs, der sich selbst hervorzubringen scheint, ist so gesehen die Weise, in der eine Musik gelingen kann, die den Schein improvisatorischer Spontaneität aufweist.⁵¹¹ Denn die spontane Reaktion des Improvisatorischen ist ja dadurch frei, dass sie keine äußerlichen Vorgaben umsetzt, sondern ihren Sinn aus dem musikalischen Geschehen selbst bezieht, auf das sie reagiert. Genau diesen Selbstbezug formuliert das

allgemein: Nicholas Cook, *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*, Oxford, New York 2007.

511 Vgl. Schenker 1926 (wie Anm. 510), hier: 46ff.; Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel (Werke, 13–15), Frankfurt am Main 1995, 218ff.

kompositorische Ideal des Organismus aus. Die Idee einer selbstzweckhaften Wechselwirkung des Lebendigen, die sich zu einem sinnvollen Ganzen schließt, findet im Gedanken des Organismus ihre konsequente Ausarbeitung. Nicht umsonst greifen bis heute Theorien, welche die musikalische Improvisation zum Paradigma der Kunstproduktion erheben, gerne auf hegelianische Motive zurück.⁵¹² Sie aktualisieren die Idee des Lebendigen als eines in sich zurückkehrenden Reflexionsprozesses.

Das Organische

Gegen dieses klassische Modell des Organismus hat sich in der modernen Musik aber ein anderes Modell des Lebendigen etabliert, das die Idee der Selbstproduktion vom Gedanken einer in sich geschlossenen Totalität ablöst.⁵¹³ Es ist das Modell eines Organisch-Wuchernden oder Rhizomatischen.⁵¹⁴ Adorno hat diesen Begriff des »organisch Lebendigen«⁵¹⁵ besonders im Frühwerk Alban Bergs hervorgehoben und in ihm eine Tendenz nach-serieller Musik vorausgeahnt, die durchaus in gewissen Werken Brian Ferneyhoughs oder Wolfgang Rihms bestätigt wurde.

Nicht werden nämlich, wie bei Brahms und durchweg Schönberg, drastische Gestalten vor allem rhythmisch definiert und dann als Modelle verändert, sondern es wird aus einem Komplex jeweils ein Moment, welcher Art auch immer, in dem weiterzeugende Kraft gespürt ist, herausgegriffen, ausgesponnen, ins nächste übergeführt, ohne Beziehung auf ein als Festes einmal Gesetztes, und dadurch ganz unschematisch. Das wohl darf als die technische Formel für das organisch Wuchernde in Bergs Komponieren gelten, für jene Idee des verschlungen Gewobenen, die vielleicht sein Wesen war.⁵¹⁶

Das Organische, das sich nicht zum Organismus schließt, wird nach dem Modell sich rankender Gewächse gedacht, die keine abschlusshaften

512 Vgl. Daniel Martin Feige, *Das Werk im Lichte der Logik der Improvisation*, in: Lutz Danneberg et al. (Hg.), *Das Werk*, 2019, 47–64; Georg W. Bertram, *Improvisation als Paradigma künstlerischer Wirksamkeit und ihrer sozialen Dimension*, in: *Funktionen der Künste. Transformatorische Potentiale künstlerischer Praktiken*, Stuttgart 2021, 17–31.

513 Die typische Absetzbewegung formuliert Jonathan D. Kramer, *Postmodern music, postmodern listening*, hg. von Robert Carl, New York 2016, 83–96.

514 Vgl. Holzer 2011 (wie Anm. 141), 548ff.

515 Theodor W. Adorno, Berg. Der Meister der kleinsten Übergangs, in: *Die musikalischen Monographien* (Gesammelte Schriften, 13), Frankfurt am Main 2017, 321–495, 322.374 Berg Adorno 13

516 Theodor W. Adorno, Bergs kompositionstechnische Funde, in: *Musikalische Schriften 1–3* (Gesammelte Schriften, 16), Frankfurt am Main 2017, 413–432, 422.

Gestalt ausbilden, sondern ein zentrumsloses Gewirr von Verästelungen und Abwandlungen produzieren. Diese Idee lebendiger Produktion steht im Widerspruch zum Formideal einer in wohlunterschiedene Teile gegliederten Organisation.⁵¹⁷ Sie bringt vielmehr eine Überfülle ähnlicher und doch differenzierter Gestalten hervor, die sich keiner übersichtlichen Ordnung einfügen, sondern durch den mikrologischen Zusammenhang der Abwandlungen verbunden sind. Es sind »Gebilde, die aus sich heraus wuchern, sich verschlingen und, gleichsam pflanzenhaft, nicht durch Disposition von oben her sich artikulieren.«⁵¹⁸ Der deleuzianische Begriff des Rhizomatischen, der die Musikdiskurse seit den 1980er Jahren prägt, zielt in dieselbe Richtung.⁵¹⁹ Im Gegensatz zur hierarchischen Ordnung, die sich durch Subordinationsverhältnisse vereinheitlicht, bezeichnet das Rhizomatische eine zentrumslose Netzstruktur, die sich durch Kontiguitätsverhältnisse fortentwickelt.⁵²⁰ Musikalisch setzt sich dieses Modell des Lebendigen naheliegenderweise in Formen der Polyphonie um.⁵²¹ Das organische Heraustreiben von Stimmen zu einem verästelten Gewirr folgt, schematisch gesprochen, im Einzelnen der Logik der kleinsten Übergänge: Durch Glissandi, kleine Tonschritte, subthematische Gestaltpartikel und Mikrovariationen des Timbres bleiben die Einzelstimmen als kohärente Linien erkennbar, auch wenn sie sich zu einem komplexen Gefädel zusammenspinnen. Eine solche Struktur prägt etwa Clara Ianottas *dead wasps in a jam-jar (ii)* (2016) für Streichorchester. Das organische Gefädel wird hier durch eine fast minimalistische Reduktion erzielt, die das Geschehen zeitweise statisch erscheinen lässt – und doch erweisen sich die Texturklänge bei näherem Hinhören als innerlich bewegt und variierend. Geradezu programmatisch ist die Idee solch einer organischen Wucherung in Pierluigi Billones Solo-Werken, besonders im dreiteiligen *Sgorgo* für E-Gitarre.⁵²² Das Werk, das sich in der Interpretation von Yaron Deutsch über 75 Minuten erstreckt, scheint keinerlei

517 Vgl. Giorgio Netti, *D'istante la durata*, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Musical morphology* (New music and aesthetics in the 21st century, 2), Hofheim 2004, 177–195.

518 Theodor W. Adorno, *Form in der Neuen Musik*, in: *Musikalische Schriften* 1–3 (Gesammelte Schriften, 16), Frankfurt am Main 2017, 607–627, 621.

519 Vgl. Cavallotti 2010 (wie Anm. 137); Holzer 2011 (wie Anm. 141).

520 Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Paris 1972, 9–37.

521 Hier wirkt noch immer etwas von Paul Bekkers, in seiner naturalisierenden Herleitung dubiosen Engführung von Organischen mit dem Vokalen und Polyphonen und dem Mechanischen mit dem Instrumentalen und Harmonischen nach, vgl. Paul Bekker, *Materiale Grundlagen der Musik*, in: *Organische und mechanische Musik*, Stuttgart 1928, 87–114.

522 Zum Organischen bei Billone, vgl. Tobias Eduard Schick, *Klang, Body, Ritual – A Portrait of Pierluigi Billone*, in: *Tempo* 75/297, 2021, 6–19.

formalen Disposition zu gehorchen: Im ersten Teil *Sgorgo Y* entwickelt sich das Geschehen aus den eruptiven Klangimpulsgruppen der alleine mit der linken Hand angeschlagenen Saiten und den lang gedehnten, absinkenden oder aufsteigenden Nachklängen dieser Impulse. Die Zeitgestaltung ist ganz durch das Abwarten dieser modulierten Nachklänge bestimmt, aus welchen immer neue Klangimpulse in immer neue Richtungen heraustreiben. Durch diese Anlage erklingt die Musik zugleich gänzlich linear, wie aus einem Faden gesponnen, und bildet in dieser Bewegung doch so etwas wie ein virtuelles Gespinnst aus.⁵²³

Der Exzess

Das organisch Lebendige hält an der klassischen Idee einer sich selbst hervortreibenden musikalischen Struktur fest, befreit das Lebendige aber aus dem Zwang zur in sich reflektierten Individualität: Es breitet sich pflanzenhaft aus. Die musikalische Lebendigkeit nimmt dadurch jedoch einen widerstandslosen Charakter an: Der Zusammenhang dieser Musik wird durch die Auflösung von thematischen Gestalten in kleinste Einheiten erwirkt, aus denen unendlich Abwandlungen hervorgerufen werden. Es entsteht eine Musik, die alle architektonischen Kontraste und Spannungsgegensätze scheut, indem sie widerstandslos mäandriert. Durch diese innere Widerstandslosigkeit nimmt das Lebendige etwas Fügsames an: Es wird, wie sein poststrukturalistisches Gegenstück in der Theorie, zum Bild unendlicher Anpassungsfähigkeit. Gegen diese Tendenz lässt sich ein drittes Modell des Lebendigen konturieren, das umgekehrt ganz aus der Idee einer Widerständigkeit des Lebens konzipiert ist. Das Lebendige steht dann für das Exzessive einer Kraft, welche sich gegen alle vereinheitlichenden Formungen als Überschuss manifestiert.

Christoph Menke hat in seinen jüngeren Schriften zur Ästhetik in diesem Sinne den Begriff eines lebendigen Kräftespiels eingeführt, das sich als Widerstand gegen die künstlerische Form geltend macht.⁵²⁴ Dahinter steht eine Theorie der Subjektivität, welche das Subjekt aus dem Gegensatz von innerer Natur und sozialer Normierung deutet. Das Subjekt wird als Resultat eines Subjektivierungsprozesses verstanden, im Zuge dessen das blinde Kräftespiel des Lebendigen sozialen Formen des Handelns und Denkens unterworfen wird. Dieses Modell darf nicht mit der Idee eines authentischen Subjekts verwechselt werden, das diesem

523 Das Werk ist freilich komplexer als es diese allgemeine Charakterisierung hinstellt: *Sgorgo N* kennt etwa Stellen, in denen das Gefädel jäh unterbrochen wird. Hier ging es mir nur darum, ein Verfahren hervorzuheben, auf das sich das Werk zentral stützt.

524 Vgl. Menke 2013 (wie Anm. 126); Christoph Menke, *Kraft: ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt am Main 2008.

sozialen Normierungsprozess vorausginge und diese Disziplinierung gewissermaßen von außen erlitte. Vielmehr entsteht das Subjekt, als dasjenige, was Handlungs- und Denkformen auszuüben vermag, erst dadurch, dass es sich allgemein etablierte Formen aneignet – und doch geht das Subjekt nicht in diesen sozial eingeübten Formen und Fähigkeit auf, sondern wird in seinem, ihm selbst dunklen Innern, von einem blinden Kräftespiel getrieben, das gegen diese Formen andrängt. Das Ästhetische wird in diesem Modell als eine unterbrechende Störung und Destabilisierung der sozialen Formen des Könnens verstanden, in welchem das Subjekt seine innere Lebendigkeit im Scheitern der normalisierten Vollzüge, als ein Nicht-Können, erfährt. Dieses Hervorbrechen ästhetischer Kraft ist nicht die Manifestation eines wahren Ich-Kerns. Was in der ästhetischen Entformung und Formaflösung hervortritt, ist vielmehr ein Ich-Fremdes im Innern des Selbst: Es ist ein anonymes, vorsubjektives Spiel lebendiger Kräfte.⁵²⁵

Diese Konzeption einer lebendigen Kraft des Ästhetischen, die sich negativ, als Widerstand gegen die Form, als Formaflösung und Entformung manifestiert, steht in einer Affinität zu jener Tendenz der Gegenwartsmusik, die mit dem Schlagwort des *Saturationismus* verbunden wird. Der Ausdruck ist eine Selbstbezeichnung, welche die Komponisten Franck Bedrossian, Raphaël Cendo und Yann Robin ins Spiel gebracht haben. Die Saturation bezeichnet zunächst den technischen Effekt der Übersteuerung eines Mikrophons, das den Klang ins Geräuschhafte umkippen lässt. Diese technische Störung wird dadurch zum kompositorischen Prinzip erhoben, dass systematisch musikalische Situationen des Kontrollverlustes herbeigeführt werden: Techniken der Rauschproduktion durch Verzerrung, Feed-Back und digitalen Glitch-Effekten, wie sie bei Merzbow erarbeitet wurden;⁵²⁶ dynamische Extremwerte oder harmonisch-polyphone Verdichtungsprozesse; die Klangbrechungen durch Multiphonics, das Überblasen von Flötenklängen oder den Überdruck bei Saiteninstrumenten, welche der kompositorischen Steuerung entgleiten, wie es etwa in Raphaël Cendos *Graphein* (2014) geschieht.⁵²⁷ Von den ähnlichen Verfahren in der Lachenmann-Nachfolge ist der Saturationismus dadurch unterschieden, dass hier das Abweichen vom Wohlklang

525 Die Nähe zu Deleuze's Gedanken der Deterritorialisierung, also einer Freisetzung von vorsubjektiven Intensitäten, welche für gewöhnlich durch die sozialen Normen der Subjektivation, *territorial*, gebunden sind, erklärt sich aus dem Bezug auf Nietzsche, der sowohl für Menke als auch für Deleuze zentral ist, vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris 1991, 163ff.

526 Vgl. Merzbow, *Cloud Clock OO Grand* (1990).

527 Vgl. die Raphaël Cendo Selbstanalyse von *In Vivo* (2011): Raphaël Cendo, *Excès de geste et de matière. La saturation comme modèle compositionnel*, in: *Dissonance* 125, 2014, 21–33.

nicht mehr als Verfremdung aufgefasst wird, sondern als ein Ausbruch vorsubjektiver Energien inszeniert wird, der die Musik entformt. Plakativ zeigt sich dieser Unterschied in der Vorliebe für das tiefe Grollen, das in Bedrossians *Transmission* (2002) oder Cendos *Introduction aux ténèbres* (2009) archaisch vorsubjektive Gewalten heraufbeschwört. Das Phantasma brachialer Urkräfte, das schon Xenakis' Arbeiten heimsuchte, nimmt in diesen Werken den Ausdruck exzessiver Lebendigkeit an.⁵²⁸ Der Widerspruch, der in der Idee eines kontrollierten Kontrollverlusts, eines inszenierten Ausbruchs, einer geformten Entformung liegt, zeigt sich kompositionstechnisch in der Prädominanz rhythmisch-dynamischer Großverläufe: Die Nuancen der fein ausgearbeiteten Einzelklänge werden durch die Wucht der energetisch konzipierten Bewegung der gesamten Klangmasse überspült. Dem entspricht das kompositorische Vorgehen Franck Bedrossians, der für seine Ensemblewerke zuerst den Gesamtverlauf von Dynamik, Dichte, Geschwindigkeit, Tonumfang und -lage graphisch festlegt, um erst in einem zweiten Schritt diese Hüllkurve mit Material auszufüllen.⁵²⁹ Der Gegensatz von Formung und blindem Kräftespiel findet hier sein kompositorisches Pendant: Die entformenden Tendenzen der saturierten Klänge werden durch die dynamischen Verläufe domestiziert.

Dieses musikalische Bild der Lebendigkeit als Exzess und Störgeräusch übt eine Anziehungskraft aus, die weit über die Gruppe der Saturationisten hinaus geht. Es wirkt in den Rauschwänden des Noise, über den Glitch-Texturen der elektronischen Tanzmusik bis zu den elektronisch transformierten Vokal-Improvisationen von Künstlerinnen wie Charmaine Lee. Sein Urbild findet dieses Modell in den Improvisationen der Komponistengruppe *Musica Elettronica Viva*, die in den 1960er von Alvin Curran, Frederic Rzewski und Richard Teitelbaum gegründet wurde.⁵³⁰ Unter dem Eindruck der Artaud-Rezeption durch die Theatergruppe *The Living Theater* und der freigelassenen Spontaneität des Free Jazz, verschrieb sich diese Gruppe akademisch ausgebildeter Komponisten der freien Improvisation mit selbstgebauten, elektronisch modifizierten Instrumenten. Sie verbanden Artauds dunklen Vitalismus mit dem libertären Protest gegen die bürgerliche Kultur: Rzewski bespielte etwa eine

528 Cendo sieht in Xenakis' *Tracées* (1987) ein Vorbild des Saturationismus. Ein anderer wichtiger Vorläufer ist Fausto Romitelli, vgl. Pierre Rigaudière, *La saturation, métaphore pour la composition ?*, in: *Circuit* 24/3, 2014, 37–50.

529 Vgl. Pierre Rigaudière, Franck Bedrossian: *Parcours de l'oeuvre*, in: *Ircam B.R.A.H.M.S.*, https://brahms.ircam.fr/franck-bedrossian#_ftn2 (letzter Zugriff am 14.2.2022).

530 Amy Beal, *Musica Elettronica Viva and the Art Ensemble of Chicago: Tradition and Improvisation in Self-Exile ca. 1970*, in: Felix Meyer (Hg.), *Cross-currents: American and European Music in Interaction, 1900–2000*, Basel 2014, 364–374.

mikroponierte Glasplatte in Flügelform, während Richard Teitelbaum die neuronale Aktivität seines Gehirns mittels Elektroden zum Inputsignal eines Synthesizers machte. Die Tonaufnahme einer solchen Improvisation von 1967, die unter dem Titel *SpaceCraft* veröffentlicht wurde, vermittelt einen Eindruck davon, was für Formen diese Auflehnung musikalischer Lebendigkeit gegen die bürgerliche Steifheit erzeugte. Das Werk folgt einer Steigerungsform, die als die Inszenierung einer Klangentstehung durch Schichtung von Texturklängen gehört werden kann. Am Höhepunkt dieser Klanggenese steht ein langer Teil, in welchem die unterschiedlichen Texturen scheinbar unkoordiniert ins Exzessive gesteigert werden – Alvin Curran bezeichnet solche Momente als Phasen von »inspiriertem Autismus«. ⁵³¹ In diesem von Verzerrungen, Übersteuerungen und Feed-Backs entformten Ausbruch vorschubjektiver Lebendigkeit konkretisieren die unkoordinierten Aktionen zu einem Gesamtklang. Die ganze Performance gilt dieser momenthaften Konkreszenz – ihr zuliebe wird auf alle formale Kohärenz und Konstruktion verzichtet. Solche Steigerungsformen sind mittlerweile zum Klischee live-elektronischer Improvisation geworden – und schon in dieser frühen Form können sie nicht gänzlich überzeugen. Was sie jedoch in gewisser Weise vor den raffiniert organisierten Ausbrüchen der Saturationisten auszeichnet, ist gerade das Unbeherrschte, das Nicht-Können: Ihr hörbares Scheitern, die elektronischen Transformationen in den Griff zu bekommen, dem nur momentweise so etwas wie ein gelingendes Zusammenwirken der Klänge abgerungen wird. Die Aneignung der Mittel elektronischer Musik in einem Bühnengeschehen von lebendiger Interaktion wird hier nicht gemeistert. Das musikalische Modell der exzessiven Lebendigkeit verbindet sich paradox mit seinem Gegenteil: Dem verselbständigten Rauschklang der Elektronik. ⁵³² Die elektronischen Instrumente, welche die Performer dieser *Musica Elettronica Viva* konstruierten, lösen daher auch die bürgerlichen Instrumente nicht ab, sie werden nicht als leistungsfähigere Mittel der Klangproduktion affirmiert. Vielmehr führen sie in ihrer Unkontrollierbarkeit das Scheitern der elektronischen Klangerzeuger vor, dem Ideal einer individuellen Verlebendigung der Musik im Instrumentalspiel zu genügen. In ihnen wird die Idee der musikalischen Lebendigkeit als ungelöstes Problem ausgestellt. Diesen problematischen Charakter einer

531 Alvin Curran, Composer's note, in: *Musica Elettronica Viva: MEV 40 (1967–2007)*, 2008, <https://www.dramonline.org/albums/mev-40-1967-2007/notes> (letzter Zugriff am 1.2.2023).

532 Diese eigentümliche Verbindung von elektronischer Klangproduktion und Vitalismus zeigt sich auch in der starken Rezeption der vitalistischen Philosophien Bergsons und Deleuzes in den Diskursen um die elektronische Tanzmusik. Sie trägt Züge dessen, was die Psychoanalyse Verneinung nannte, vgl. Élie During, *Flux et opérations : prolégomènes à une métaphysique électronique*, in: *Rue Descartes* 60/2, 2008, 51–61.

Lebendigkeit, welche die Musik gerade dadurch gewinnt, dass sie sich den mechanischen Unwägbarkeiten der elektronischen Klangproduktion aussetzt, hat in jüngerer Zeit besonders Stefan Prins in seinen herausgearbeitet. In Werken wie *Inhibition Space #2* gelingt es ihm, eine musikalische Form aus den schwierig zu kontrollierenden Feed-Back-Effekten zu entwickeln, welche eine mikrophoneierte Bassklarinetten in räumlicher Nähe zum Lautsprecher hervorbringt. Ganz anders als die ausufernden Performances der *Musica Elettronica Viva* und die drastischen Skulpturen der Saturationisten, wird hier die exzessive Lebendigkeit im Kleinsten aufgespürt. Die musikalische Form entsteht hier aus einem reinen Sich-Selbst-Affizieren von Rauschklingen, die immer an der Schwelle ihres In-Erscheinung-Tretens gehalten werden. Dadurch wird entsteht eine Szene der Entzweiung und Selbstentfremdung, nicht nur der Interpretin von ihrem schwer kontrollierbaren Instrument, sondern auch des Klangs von sich selbst herbeigeführt, der wie im Figur-Grund-Verhältnis, sich ständig innerlich von sich selbst unterscheidet. In dieser Szene scheint nur momenthaft die expressive Einheit von Musikerin und Klanggeschehen, und damit verbunden, die Einheit eines sich-selbst-gleichen Klang auf, um sogleich wieder ins Differenzspiel der elektronischen Spannungsfelder aufgelöst zu werden.

Liveness und Automaten

Die Klangexzesse der *Musica Elettronica Viva* wie die Feed-Back-Szenen von Stefan Prins führen zur Ausgangsfrage dieses Kapitels zurück. Der Begriff des Lebendigen wird in der Gegenwartsmusik genau dann besonders problematisch, wenn die Musik die Konsequenzen aus der elektronischen Umwälzung der Klangproduktion zu ziehen versucht. Die elektronische Musik ist nicht mehr auf die Vermittlung durch lebendige Individuen auf der Konzertbühne angewiesen. Dadurch wird alles musikalische Bühnenhandeln potenziell scheinhaft. Zugleich verliert aber auch der verselbständigte fixierte Klang, der aus dem Kopfhörer oder Lautsprecher klingt, seine Selbständigkeit, sofern er zum Programatischen oder Anekdotischen tendiert. Die elektronische Kunstmusik scheint sich – zumindest bis heute – in ihrer gänzlichen Ablösung von einem Live-Geschehen nicht selbst tragen zu können.⁵³³

Die Lösung dieses Problems scheint auf der Hand zu liegen: Wenn die Liveness eines musikalischen Geschehens an das Instrumentalspiel

533 Die elektronische Tanzmusik hat dieses Problem nicht. Die Tatsache, dass sie nicht im Moment der Clubnacht entsteht, tut der Lebendigkeit des Geschehens keinen Abbruch. Das liegt wohl daran, dass eine Clubnacht nicht im Hören von Musik aufgeht: Sie bezieht ihre Lebendigkeit anderswoher.

gebunden ist, dann kann die elektronische Musik dadurch verlebendigt werden, dass man ihr entsprechende Instrumente baut. Dieses Programm hat die Gegenwartsmusik der letzten Jahrzehnte entscheidend geprägt: Sie hat eine nicht überschaubare Vielzahl an elektro-akustischen Dispositiven und Instrumenten hervorgebracht, die genau auf diese Verlebendigung elektronischer Musik zielen.⁵³⁴ John Croft hat die Schwierigkeiten, welche mit diesem Unternehmen verbunden sind, auf den Begriff gebracht.⁵³⁵ Er formuliert eine Reihe von Bedingungen, die ein elektro-akustisches Setting erfüllen muss, wenn die Klangproduktion den Charakter des Instrumentalspiels annehmen soll. An diesem Charakter hängt der Schein der Liveness: Erst wenn das Bühnengeschehen als Instrumentalspiel aufgefasst wird, scheinen die Klänge durch dieses lebendige Geschehen hervorgebracht zu sein. Croft unterscheidet die theoretische Frage, ob die Klänge tatsächlich im Voraus produziert oder erst im Moment des Konzertgeschehens definiert werden, von der ästhetischen Frage, wie die Verschränkung von Bühnengeschehen und Klanggeschehen erscheint. Seine Bedingungen zielen einzig auf die ästhetische Liveness. Den Charakter des Instrumentalen nimmt das Verhältnis von sichtbaren Körpergesten und Klang nach Croft unter folgenden Bedingungen an: Die Proportionalität von Geste und Klang, die energetisch-morphologischen Ähnlichkeit, die Synchronizität der Geste mit dem Beginn des Klangs, die Stabilität, die Nachvollziehbarkeit und Nuanciertheit ihrer Zuordnung sowie die klangfarbliche Kohärenz des limitierten Raums von Klängen, die hervorgebracht werden können. Sind mehrere dieser Bedingungen nicht erfüllt, so tendiert das Bühnengeschehen dazu, nicht mehr als Instrumentalspiel, sondern als ein Auslösen von Klangaufnahmen aufgefasst zu werden, bis es zuletzt gar nicht mehr kausal gedeutet wird, sondern als Tanz zu einer Zuspiegelung erscheint. Die Performance *O I* (2016) von Celeste Oram bespielt gewitzt dieses Kontinuum zwischen elektronischem Instrument und Tanz. In dieser Performance reflektiert sich das Problem des Instrumentalscheins elektro-akustischer Settings in Form einer pantomimischen Nummer. Die Äußerlichkeit zwischen Elektronik und Geste wird bei ihr nicht überwunden, sondern kippt, ähnlich wie in den Geräuschwitten bei Jacques Tati, ins Wunderlich-Komische.

Folgt man den Überlegungen Crofts, so ist die energetisch-morphologische Ähnlichkeit von Klang und Geste ein zentrales Merkmal der instrumentalen Verlebendigung der Musik. Vor diesem Hintergrund wird das gegenwärtige Interesse an dem, was wir als die gestische Dimension des musikalischen Verstehens diskutiert haben, nochmals neu verständlich: Erst wenn die musikalische Bewegung selbst als eine Aneinanderreihung von Gesten aufgefasst werden kann, lässt sich ein Verhältnis

534 De Benedictis 2019 (wie Anm. 499).

535 John Croft, Theses on liveness, in: *Organised Sound* 12/1, 59–66.

von Körperbewegung und elektronischer Klangproduktion konstruieren, das den Schein des Instrumentalen aufweist. Offensichtlich ist diese Ähnlichkeit aber auch bei traditionellen Instrumenten nicht immer gegeben. Oftmals verstellt der Blick auf die umständlichen Verrenkungen der Musikerinnen die freie Wahrnehmung der gestischen Qualitäten einer musikalischen Phrase – man denke etwa an den unvermeidbaren Richtungswechsel des Bogenstrichs, den das Legatospiel gerade unhörbar zu machen versucht, um eine ununterbrochene melodische Linie hervorzubringen. Der Begriff der musikalischen Geste als an den leiblichen Nachvollzug gebundenen Ausdruck subjektiver Lebendigkeit steht deshalb immer schon in einer Spannung zur Technizität der Körperbewegungen des Instrumentalspiels. Diese Körperbewegungen sind ein hochgradig artifizielles und sozial geformtes Verhalten, das sich den Schein natürlicher Spontaneität zu geben versucht. Wenn im Instrumentalspiel tatsächlich so etwas wie der Ausdruck des subjektiv Lebendigen hervortreten kann, so geschieht dies durch die Künstlichkeit und Konventionalität der Instrumentalbewegungen hindurch.

Genau dieser konventionelle Charakter des Ausdrucksverhaltens in der Konzertsituation ist eines der zentralen Probleme jenes elektronischen Instrumentaltheaters, das sich in den letzten Jahrzehnten zu einer Hauptströmung der Gegenwartsmusik entwickelt hat. Innerhalb dieser neuen Gattung hat sich eine Tendenz herausgebildet, die Matthew Shlomowitz treffend als den *Automaton-Approach* bezeichnet hat.⁵³⁶ Die Verschränkung von elektronischen Klängen und Bühnengeschehen wird hier so ausgestaltet, dass die Interpretinnen selbst als maschinenhafte Klangerzeuger, als Musikautomaten erscheinen. In Werken wie Michael Beils *Blackjack* (2012) oder Alexander Schuberts *Serious Smile* (2014) werden die konventionalisierten Ausdrucksformeln des Instrumentalspiels bloßgelegt, indem sie als fragmentierte Einzelaktionen, wie aufgeführte Samples, dargeboten werden. Wie die elektronischen Klänge, mit denen sie teilweise verknüpft sind, werden sie zum Material einer Montage. Die Gesten des kammermusikalischen Zusammenspiels oder der eruptiven Virtuosität des Free Jazz werden als Posen und vorgefertigte Formeln behandelt, welche die Musikerinnen auf Abruf, automatenhaft vollziehen. Die musikalische Komposition zielt somit typischerweise nicht darauf, jene Ausdruckseffekte zu nutzen, sondern durchkreuzt sie. Dadurch bilden diese Arbeiten den Gegenpol zu den saturationistischen Ausbrüchen exzessiver Lebendigkeit: Das Hervorbrechen einer vorsubjektiven Kraft wird hier als Effekt konventioneller Formeln entlarvt, mit denen die Komponistinnen nach Belieben schalten. Man kann diese Tendenz als eine Fortsetzung jenes Interpretationsideals einer affektlosen Exaktheit lesen, das sich in der

536 Vgl. Matthew Shlomowitz, *The Automaton Approach*, in: *Musik Texte* 149, 2016.

Nachfolge des Serialismus in den Spezialistenensembles der zeitgenössischen Musik etabliert hat: So wie die Dirigentinnen solcher Ensembles zuweilen die komplexen Taktformen wie menschliche Metronome durchklopfen müssen, so werden hier noch die Ausdrucksgesten zum Gegenstand einer rein mechanischen Reproduktionsarbeit. Zugleich partizipiert das automatenhafte Instrumentaltheater an einer Tendenz, die über die Interpretationsgeschichte zeitgenössischer Musik hinausreicht: Es ist offensichtlich auch ein Bild digitaler Entfremdung. Der Mensch erscheint in ihnen als Anhängsel der computerisierten Maschinerie des gegenwärtigen Kapitalismus, die alle Lebensbereiche durchwirkt. Als solches Anhängsel kann das Subjekt am sozialen Leben nur teilhaben, sofern es sich den Applikationen und Benutzeroberflächen der digitalen Technik anpasst: Es muss die Inhalte, die es kommunizieren will, die Bilder, die es von sich macht, die Kontakte, die es pflegen will, den Formaten und Eigenlogiken der Kommunikationstechnologie einfügen. Diese Formatierung prägt nicht nur das öffentliche Leben und das Verhältnis zu Anderen, sondern reicht bis ins Selbstverhältnis hinein. Solche Anpassung geschieht nicht aus Charakterschwäche oder Dummheit, sondern ist ein unvermeidbarer Faktor der sozialen Selbsterhaltung unter den gegenwärtigen Bedingungen: Durch sie beweist das Subjekt jene Anpassungsfähigkeit, die es aufweisen muss, um sich als Ware Arbeitskraft auf dem Markt zu behaupten. Das Klischee, wonach Werke installativer Kunst unter dem Gesichtspunkt ihrer Instagram-Tauglichkeit entworfen und gehandelt würden, besitzt insofern einen wahren Kern, als dass die digitale Kommunikation von Erlebnisintensitäten, die angeblich Kunstwerken abgewonnen worden seien, sowohl für die Besucherinnen als auch für die Künstlerinnen und Kunstinstitutionen ein wichtiger Bestandteil ihrer Selbstvermarktungsarbeit ist. Das Zurschaustellen von Erlebnisfähigkeit ist keine Spielerei für Mußstunden, sondern integrales Moment der Selbstbehauptung im gegenwärtigen Kapitalismus.

Dieser Zusammenhang bildet den sozialen Hintergrund, vor dem die automatenhaften Instrumentalgesten der jüngeren Musik ihren Sinn gewinnen. Entfremdet ist das Subjekt in dieser Situation von sich selbst, insofern es noch seine intimsten Regungen zugleich als Momente der Kommodifizierung seiner selbst verstehen muss. Deshalb ist das Verhältnis von digitaler Technologie und Ausdrucksverhalten, das im neueren Instrumentaltheater bearbeitet wird, im Kern von der Entfremdungsproblematik betroffen. Das Gelingen dieser Werke hängt daran, ob sie in der Negativität dieser Entfremdung so etwas wie einen Funken zu schlagen vermögen, der über sie hinausweist, oder ob sie sich letztlich mit der Entfremdung abfinden. Ein Sich-Abfinden zeigt sich in der Musik etwa im Charakter des Infantilen, zu welchem gewisse Werke des *Automaton*-Ansatzes tendieren. Sie imitieren die Klangwelt der

Kinderspielzeugindustrie oder reduzieren die kompositorische Arbeit auf die rhythmisch-formale Abfolgen, um im Sinne der Marketing-Strategie der *Gamification* das musikalische Geschehen als einen spielerischen Wettkampf zu inszenieren, in dem es um Reaktionsschnelligkeit und die Meisterung von Challenges geht. Dadurch wird die Negativität, welche in dieser Form des elektroakustischen Instrumentaltheaters angelegt ist, ins Spielerisch-Infantile abgeschwächt: Die Musik weist so nicht über die Entfremdung hinaus, sondern richtet sich in ihr ein. Celeste Oram deutet aber umgekehrt auch den dystopischen Zug, den sie im elektroakustischen Instrumentaltheater von Stefan Prins, Jagoda Szmitka und Johannes Kreidler vernimmt, als ein Verharren in einem modernistischen Techno-Skeptizismus, den sie mit Heideggers Technikkritik assoziiert.⁵³⁷ Auch dieses Insistieren auf dem Entfremdungscharakter des digitalisierten Lebens, das paradoxerweise die Gestalt technologisch elaborierter Settings annimmt, richtet sich Oram zufolge letztlich in der schlechten Welt der Technik ein.

In den genannten Werken von Beil und Schubert, aber auch in der *Nightmare*-Reihe von Natasha Diel, den Werken von Simon Löffler oder Andreas Eduardo Frank und in den eigenen Werken von Matthew Shlomowitz reflektiert sich die Entfremdungserfahrung in einer bewussten Verarmung des Materials, das auch dort zu Samples gestutzt ist, wo es nicht elektronisch produziert wird. Shlomowitz verweist auf Samuel Becketts *Quad* als Vorläufer des *Automaton*-Ansatzes: In dieser minimalistischen Performance laufen vier verhüllte Gestalten einer fixen Regel gemäß ein auf dem Boden markiertes Quadrat ab, wobei sie beim Durchqueren der Diagonalen den Mittelpunkt des Quadrats peinlich vermeiden. Die Lebendigkeit der Performance hat sich hier auf ein auswegloses Hasten zurückgezogen. Die Verarmung der künstlerischen Mittel trifft mit der Härte einer willkürlichen Ausführungsregel zusammen. Die Vermittlung des künstlerischen Ausdrucks durch lebendige Subjekte auf der Bühne findet in dieser Arbeit eine radikal negativistische Umsetzung: Nichts mildert die Abwesenheit lebendiger Spontaneität. An diesem Extrempunkt wird der Schein des Lebendigen in der Kunst so fragwürdig, wie er als Moment kapitalistischer Verwertung längst geworden ist. Das Leben zeigt sich als eine Idee, die sich nicht mehr in den sinnlichen Gestalten manifestiert, sondern von diesen Gestalten als Gegenbegriff zu dem, was sie zu sein scheinen, gefordert wird. So wird die Idee des Lebens als ein Begriff dargestellt, der sich der sinnlichen Darstellung entzieht. Die sinnliche Erscheinung gibt hier zu verstehen, dass sie für etwas einsteht, das sie selbst nicht vergegenwärtigen kann: Sie negiert sich selbst. In dieser selbstnegierenden Gestalt zeigt das Kunstwerk seine

537 Vgl. Celeste Oram, Darmstadt's New Wave Modernism, in: *Tempo* 69/271, 2015, 57–65.

begriffliche Verfasstheit an: Sie wird zur Konzeptkunst. So führt die Tendenz einer Verarmung des musikalischen Materials, die sich aus dem Problem des Lebendigen ergibt, hin auf einen Fragekomplex, der die zeitgenössische Kunst im Ganzen umtreibt: Die Frage nach dem künstlerischen Schein des Begrifflichen. Dieser Schein bildet das letzte Modell der Reflexion, das im Folgenden in den Blick genommen werden soll.

3. Begriff

Im Betrieb der gegenwärtigen Kunstmusik hat sich in den letzten Jahren ein Gegensatz etabliert, der die Vielzahl von künstlerischen Tendenzen in zwei grundsätzliche Lager einteilt. Auf der einen Seite stehen die Nachfolgegestalten des modernistischen Musikbegriffs, die unter dem Spotnamen einer *zeitgenössischen klassischen Musik* vereint werden. Auf der anderen Seite stehen die Nachfolgegestalten der Modernismuskritik, welche die künstlerische Arbeit mit Klängen im Rahmen der post-medialen, generischen Gegenwartskunst verstehen.⁵³⁸ Wie bereits gesehen lehnt das generische Kunstverständnis Begriffe wie Musik, Malerei, Photographie und Film als überkommene Gattungsbegriffe ab.⁵³⁹ Musik wird ihr zur Kunst, die unter anderem auch Klangliches verarbeitet. Der Ursprung dieser post-medialen Kunstauffassung liegt in der Konzeptkunst: Sie habe die Kunst, so die gewöhnliche Erzählung, aus ihrer normativen Bindung an die tradierten Gattungen befreit. Das sei dadurch geschehen, dass sie die begriffliche Dimension der Kunst zu ihrem Recht gebracht habe. Kunst sei nicht das Resultat einer besonderen Ausgestaltung sinnlicher Formen, sondern entstehe durch begriffliche Operationen und Deutungen. Etwas wird nicht zu Kunst, weil es eine irgendwie ansprechende sinnliche Erscheinung aufweist, sondern weil es gewisse begriffliche Gehalte und Fragen aufwirft, an denen sich die Deutungen abarbeiten können. Mit dieser Einsicht habe die Konzeptkunst die sinnliche Erscheinung, die materialen Formen der Kunst radikal abgewertet, um die Ideen, Konzeptionen, Begriffe und Bedeutungen dieser Formen ins Zentrum der künstlerischen Arbeit zu stellen. Die modernistische Gegenwartsmusik hängt in dieser Deutungslinie einem überkommenen, naiven Ästhetizismus nach, dem die post-mediale Gegenwartskunst mit Klang die reflektierte Arbeit an begrifflichen Gehalten entgegensetzt.⁵⁴⁰ Musik kann sich nur dann als Gegenwartskunst behaupten, so die Konsequenz, wenn sie der Lehre

⁵³⁸ Vgl. Rebhahn 2014 (wie Anm. 128).

⁵³⁹ Vgl. Kapitel I.4 und III.4.

⁵⁴⁰ Vgl. Lehmann 2012 (wie Anm. 112); Kreidler et al. 2010 (wie Anm. 62); Kim-Cohen 2009 (wie Anm. 69); Schrimshaw 2017 (wie Anm. 444).

des Konzeptualismus Rechnung trägt: Sie kann nur als post-konzeptuelle Kunst gelingen.⁵⁴¹

Dieser Gegensatz hat ein Wahrheitsmoment, insofern er die unterschiedlichen Selbstverständnisse gewisser Künstlerinnen trifft. Auf der einen Seite steht die forcierte Naivität, mit der gewisse Komponistinnen ihre neuen Streichquartette und Opern anpreisen, ohne irgendeinen Zweifel an der gegenwärtigen Gültigkeit solcher Kunstformen durchblicken zu lassen. Umgekehrt wird es vielen gegenwärtigen Künstlerinnen schon dubios vorkommen, überhaupt eine Partitur für gewisse Instrumente auszuarbeiten, weil sie befürchten, dass ein solches Vorgehen – ganz unabhängig davon, was dabei herauskommt – bereits eine ästhetizistische Überbewertung der künstlerischen Arbeit an Klanggestalten bedeute.

In der Sache kann der Gegensatz jedoch nicht überzeugen. Mit Blick auf die Werke kann der Diskurs der Post-Medialität nicht darüber hinwegtäuschen, dass die sinnliche Ausgestaltung der materialen Formen auch in den Werken, die als generische Kunst dargeboten werden, im Zentrum steht. Auch sie präsentieren Erscheinungskomplexe, welche nur durch ihre besondere sinnliche Form jene Ideen, Gehalte und Begriffe evozieren können, welche die Künstlerinnen als ihr Kernanliegen behaupten. Die angebliche Abwertung der sinnlichen Erscheinung der Werke erweist sich in Wahrheit als eine besondere Ausgestaltung derselben: Die Werke müssen so erscheinen, als sei ihre sinnliche Gestalt Nebensache. Auch dieser Schein muss errichtet werden, auch die Abwertung des Sinnlichen ist inszeniert. Benjamin Buchloh hat diesen Sachverhalt im Stil des Bürokratischen erkannt, der die sinnliche Erscheinung der klassischen Konzeptkunst gerade in ihrem Versuch prägte, alle Stilfragen loszuwerden.⁵⁴² Die Kunst kann auf keine neutralen Mittel zurückgreifen, um ihre Gehalte, Begriffe oder Ideen ins Spiel zu bringen: Sie ist dazu verdammt, ihren Gedanken materiale Formen zu geben, in denen diese Ideen erst ihre wirkliche Bestimmtheit erlangen.⁵⁴³

Dieses Problem der Kunstproduktion kehrt als Widerspruch in den Diskursen wieder. Denn der vielbeschworenen Post-Medialität zum Trotz werden sie den Begriff der Musik nicht los. Dadurch entstehen Ausdrücke wie *konzeptuelle Musik*, *non-cochlear sound art* oder *music beyond music*, die eigentlich unsinnig sind: Sie bezeichnen offensichtlich einen Widerspruch. Als künstlerische Programme können solche

541 Osborne 2013 (wie Anm. 8); Peter Osborne, *The postconceptual condition*, London 2018. Zur Gegenwartsmusik, vgl. Osborne 2017 (wie Anm. 216).

542 Benjamin Buchloh, *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, in: *October* 155, 1990, 105–143.

543 Zu dieser Problematik, vgl. Emmanuel Alloa, *Metaxy oder: Warum es keine immateriellen Medien gibt*, in: Gertrud Koch et al. (Hg.), *Imaginäre Medialität: Immaterielle Medien*, München 2012, 13–34.

Widersprüche produktiv sein, ja es gehört wohl zur Logik des künstlerischen Manifests, dass es eine Kunst fordert, die *noch* unmöglich scheint und sich deshalb nur als Widerspruch denken lässt. Nimmt man sie jedoch theoretisch ernst, so stellt sich die Frage nach den Gründen, welche diese Widersprüche herbeiführen. Die folgenden Überlegungen sind vom naheliegenden Gedanken angeleitet, dass sich in diesen Widersprüchen das Spannungsverhältnis reflektiert, in das die Begriffe im ästhetischen Urteil geraten. Es ist die eigentümliche Stellung des Ästhetischen zum Begriff, die sich in den Widersprüchen der Konzeptkunst manifestiert. Diese Deutung widerspricht der abstrakten Entgegensetzung von modernistischer Ästhetik und postmoderner Konzeptkunst, welche den Gegenwartsdiskurs prägt. Der Konzeptualismus, so die These, ist eine radikale Konsequenz der Selbstkritik des begrifflichen Denkens, die das ästhetische Urteil vollzieht.

Die Geburt der Konzeptkunst aus dem Geiste der Musik

Eine philosophische Reflexion auf das Phänomen der Konzeptkunst muss bei einer so einfachen wie vertrackten Frage beginnen: Was ist der Sinn des Wortes *Konzept*? Anders gesagt: Welcher Begriff des Begriffs liegt der Konzeptkunst zugrunde? Seltsamerweise wird diese Frage im Diskurs um die Konzeptkunst kaum gestellt. Das hat sicherlich damit zu tun, dass die Werke, welche unter dieser Bezeichnung verhandelt werden, sehr unterschiedlich geartet sind. Die wenigsten Werke, die als Konzeptkunst gelten, arbeiten etwa ausschließlich mit Wörtern; viele bestehen aus Performances, Photographien, Installationen, Videos, Klangaufnahmen, Eingriffen in die Landschaft oder Architektur und natürlich ausgestellten Dingen. Die theoretische Reflexion muss sich dieser Heterogenität stellen und das aufsuchen, was sie verbindet. Blickt man auf die künstlerischen Arbeiten, an denen der Begriff *Conceptual Art* gebildet wurde, so drängt sich ein erster Ansatz zu einer Begriffsbestimmung auf. Die Konzeptkunst kommt in den 1960er Jahren im Umfeld der Arbeiten von Fluxus, Minimalismus und Performance-Kunst auf. Ein *concept* hat in diesem Umfeld die Bedeutung einer Handlungsanweisung: Es ist ein Handlungsbegriff. Die paradigmatischen Werke der frühen Konzeptkunst entstehen in der Auseinandersetzung mit solchen begrifflichen Handlungsvorschriften zur Herstellung von Kunstgeschheimnissen oder Kunstobjekten.

Nehmen wir einige Beispiele. George Brechts *Drip Music* (1962) exponiert folgendes Konzept:

Drip Music. For single or multiple performance. A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel.⁵⁴⁴

Der Begriff des Begriffs, der dieses Werk als Konzeptkunst verständlich macht, ist der Begriff einer Handlungsregel. Eine Handlungsregel ist ein Begriff, der vom handelnden Subjekt als Grund seiner Handlung angegeben werden könnte. Eine Handlungsregel hat für gewöhnlich die Form eines hypothetischen Imperativs: Wenn du diesundjenes willst, dann handle soundso! Wenn jemand fragt, warum ich soundso handle, kann ich antworten, dass ich diesundjenes will und die Handlungsregel gilt: Wenn du diesundjenes willst, dann handle soundso. Der Wortlaut von *Drip Music* weist zwar nicht diese Form auf. Er scheint lediglich zu beschreiben, wie das Geschehen *Drip Music* aussieht. Aber diese Beschreibung lässt sich problemlos in die Form der Handlungsregel bringen. Das Konzept lautet dann: Willst Du George Brechts *Drip Music* aufführen, so stelle ein Gefäß unter eine tropfende Wasserquelle! Damit ist der praktische Begriff der *Drip Music* festgelegt: Will irgendjemand die Handlung *Drip Music* vollziehen, so muss sie diese Handlungsregel befolgen. Wenn irgendjemand ein Gefäß unter einen tropfenden Hahn stellt und gefragt wird, warum sie das tut, so kann sie antworten: Weil ich *Drip Music* aufführen will.

Ein anderes Beispiel bietet Sol LeWitts *Wall Drawing 19* (1969):

A wall divided vertically into six equal parts, with two of the four kinds of line directions [vertical, horizontal, diagonal left, diagonal right] superimposed in each part.⁵⁴⁵

Hier zielt die Handlungsanweisung nicht auf ein Geschehen, sondern auf die Herstellung einer Wandzeichnung. Anders als eine herkömmliche Zeichnung kann dieses Zeichnungskonzept in mehreren, unterschiedlichen Varianten ausgeführt werden. Auch hier funktioniert das Konzept als praktischer Begriff: Er gibt den Grund an, weshalb jemand soundso verfährt, wenn sie das Werk *Wall Drawing 19* von Sol LeWitt ausführen will.

Das Konzept kann in diesem Sinne als ein *event score*, eine Aufführungs- oder Ausführungspartitur verstanden werden. Das unterscheidet die Konzeptkunst von der Literatur. In den Texten der frühen Konzeptualisten wird manchmal etwas unbedarft behauptet, dass die Konzeptkunst eine Kunst sei, die Begriffe als Material verarbeite, so wie die Musik Klänge organisiere.⁵⁴⁶ Diese Bestimmung ist aber ungenau, denn träfe

544 <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/brechtgeorge/performance/407.html> [14.2.2022]

545 <https://massmoca.org/event/walldrawing19/> [14.2.2022]

546 »Concept art is first of all an art of which the material is concepts, as the material of e.g. music is sound.«, Henri Flynt, Concept Art, in: La Monte

das zu, so wäre die Konzeptkunst von der Literatur nicht zu unterscheiden. Der besondere Umgang mit Begriffen, welche die Konzeptkunst auszeichnet, ist die Verarbeitung von Begriffen zu Handlungsregeln. Literarische Texte sind keine Aufführungspartituren. Die Begriffe, die in ihnen zu einer Form verbunden werden, leiten nicht die Herstellung eines Werks oder die Aufführung einer Performance an. Die Vorstellungstätigkeit der Leserin ist der Nachvollzug einer sprachlichen Form, nicht die mentale Aufführung ihres Inhalts.

Ein Konzept ist dagegen wesentlich auf seine Ausführung bezogen. Diese Struktur teilt es mit der Partitur eines musikalischen Kunstwerks. Denn auch eine Partitur kann als eine begriffliche Handlungsregel verstanden werden. Auch sie weist jene eigentümliche Doppelung von deskriptiver und präskriptiver Funktion auf. Sie beschreibt, wie ein Geschehen geartert ist, das dem fraglichen Werk entspricht und kann daher als Anleitung gelesen werden, was jemand tun muss, um dieses Werk aufzuführen. Auch diese Anleitung ist begrifflicher Art. Die Zeichen der herkömmlichen Notation können, im Prinzip, in einen Text übersetzt werden, der alle Angaben in propositionaler Form aufzählt. Darin liegt genau jene »Abstraktheit« der notierten Musik, gegen welche die Konkretheit der elektronischen Musik in Stellung gebracht wurde. Alle notierten Werte einer Partitur sind allgemeine, typisierte Bestimmungen. Sie geben an, etwa welcher Instrumententyp zu welchem Zeitpunkt im Stück welchen Tonhöhentyp von welchem Dauerntyp mit welchem Lautstärkentyp hervorbringen soll. Die Übersetzung eines ganzen Orchesterwerks in eine solche begriffliche Form gäbe zwar eine völlig unbrauchbare Version der Partitur ab: Aber sie wäre im Prinzip möglich. Die Tatsache, dass die Werte, welche in einer Partitur notiert sind, *musikalische* Sachverhalte bestimmen, tut ihrer begrifflichen Natur keinen Abbruch. Die Tonhöhenverläufe, dynamischen Entwicklungen und Dauernstrukturen sind intensive Größen, die sich in entsprechende begriffliche Bestimmungen fassen lassen. In diesem Sinne ist jede Partitur ein Konzept.

Die vielbemühte These von der Entstofflichung der Kunst in der Konzeptkunst erweist sich vor diesem Hintergrund als Reflex eines verengten Kunstverständnisses.⁵⁴⁷ Als Abwertung der sinnlichen Erscheinung kann sie nur mit Blick auf Malerei und Skulptur erscheinen. In Wahrheit ist sie als Handlungsanleitung genauso auf ihre materiale Umsetzung angewiesen, wie eine herkömmliche Partitur, die erst in der Aufführung

Young und Jackson Mac Low (Hg.), *An Anthology of chance operations, concept art, anti art, indeterminacy, plans of action, diagrams, music, dance constructions, improvisation, meaningless work, natural disasters, compositions, mathematics, essays, poetry*, New York 1970.

547 Lippard 1997 (wie Anm. 271).

zu Musik wird. Und wie in der Musik kann das Werk selbst weder mit der Partitur noch mit der einzelnen Aufführung identifiziert werden: Es hat gar keinen raum-zeitlichen Ort, sondern ist dasjenige, was die Aufführung aufführt, indem sie den Text interpretiert. Die Konzeptkunst bildet so gesehen keinen radikalen Bruch mit der traditionellen Ontologie der Kunst, sondern verallgemeinert jene Werkstruktur der Aufführungskünste, welche sich in Musik und Theater herausgebildet hat. Es ist deshalb kein Zufall, dass die künstlerische Form des *event score* in der Fluxusbewegung entstand, die ihre zentralen Anregungen aus den kompositorischen Arbeiten John Cages bezog.⁵⁴⁸ Der Begriff des Konzepts, den die Konzeptkunst ins Zentrum der künstlerischen Arbeit stellt, ist als Handlungsregel eine Folgegestalt der musikalischen Partitur.

Gegen diese Engführung von Partitur und Konzept ließe sich einwenden, dass Partituren erst durch die musikalische Interpretation zu Musik werden, während Konzepte lediglich ausgeführt würden. Eine Partitur ist keine Handlungsanweisung, der man einfach folgt, sondern ein Text, dessen Sinn in der Aufführung artikuliert wird. Die Befolgung der Konzepte von Brecht und LeWitt hingegen verlangt keine Deutung, sondern geschieht automatisch. Der Einwand ist in einem gewissen Sinne berechtigt: Der Witz der Konzepte von LeWitt und Brecht besteht ja gerade in ihrer fraglosen Schlichtheit. Aber auch in ihnen kann der Unterschied zwischen einer gelungenen und einer missratenen Interpretation eingezogen werden. Er hängt an der Frage, ob die Aufführung den Sinn des Konzepts artikuliert. Worin besteht aber der Sinn von *Drip Music* oder *Wall Drawing 19*? Das ist nicht einfach zu beantworten. Wie beim musikalischen Werk fällt dieser Sinn nicht mit den begrifflichen Angaben des Konzepts zusammen. Eine Interpretation von *Drip Music* könnte einen gewöhnlichen Mülleimer und ein spärliches Tropfen wählen, sodass das Werk Monotonie und Alltagstristesse evoziert; Tropfen und Gefäß könnten so arrangiert werden, dass dabei Zitate aus Händels *Wassermusik* erklingen, sodass der Sinn des Werks in seinem Verhältnis zu Tradition und Spektakel zu suchen wäre; das Werk könnte aber auch rahmensprengend dramatisiert werden, indem das Tropfen, allmählich beschleunigt, ein Wasserglas zum Überlaufen bringt und solange anhält, bis der Ausstellungsraum unter Wasser steht, wodurch das Werk ins Gefecht der Institutionskritik einziehen würde. Der Sinn des Werks wäre in jeder dieser Interpretationen anders ausgelegt. Wer es aufführen will, kommt um den Streit der Interpretationen nicht herum. LeWitts *Wall*

⁵⁴⁸ Vgl. Monika Voithofer, »DENKEN, HÖREN, DA CAPO« *Konzeptuelle Musik im 20. und 21. Jahrhundert: Eine Studie zu Genealogie, Materialität, Form und Semantik*, (im Erscheinen) 2021.

Drawings werden für gewöhnlich im strengen Stil geometrischer Konstruktion umgesetzt: Feine Linien werden in geringem, gleichmäßigem Abstand gezogen, wodurch ein engmaschiges Netz entsteht. So evolviert die Interpretation jenen minimalistischen Chic, der sich zur Dekoration von Institutionen anbietet, die sich den Anschein rationaler Sachlichkeit geben wollen. Das Konzept ließe aber auch Deutungen mit wenigen, zittrigen Linien ungleicher Stärke zu, die das Verhältnis des Werks zum rationalen Kalkül in ein ganz anderes Licht stellen würden.

Dass solche Differenzen der Interpretation konzeptueller Werke tatsächlich bestehen und nicht nur der philosophischen Imagination entspringen, soll ein letztes Beispiel beweisen: Am 29. April 2012 hat das *Wandelweiser Kollektiv* Christian Wolffs *Stones* im Pariser Bois de Vincennes aufgeführt. Das Konzept besteht aus folgenden Angaben:

Make sounds with stones, draw sounds out of stones, using a number of sizes and kinds (and colors); for the most part discretely; sometimes in rapid sequences. For the most part striking stones with stones, but also stones on other surfaces (inside the open head of a drum, for instance) or other than struck (bowed, for instance, or amplified). Do not break anything.⁵⁴⁹

Die Mitglieder des Kollektivs hatten sich dafür entschieden, dieses Werk an einem Nachmittag in der Umgebung des unvollendeten Beethoven-Denkmal aufzuführen. Sie verteilten sich in einem Umkreis von mehreren hundert Metern auf einer Wiese, auf der sich an diesem sonnigen Frühlingstag die Leute aus der Stadt zu Picknick und Ballspiel trafen, ohne etwas vom Kunstereignis zu ahnen. Entsprechend war von den subtilen Steingeräuschen der auf Diskretion bedachten Künstlergruppe nichts zu hören – ja, es war für den Besucher überhaupt kaum möglich, die Aufführenden als solche auszumachen, bis sie irgendwann am Fuße des Monuments zusammenkamen, um die Performance gemeinsam zu beenden. Der Sockel des Denkmals, auf den sich die nicht vollendete Beethoven-Statue in Gestalt eines römischen Herrschers in Tunika wie auf einen Divan hätte hinlagern sollen, erinnert an die faschistische Indienstnahme bürgerlicher Kunst, vor der Christian Wolffs Werk in seiner ungeschützten Kunstlosigkeit flieht. Die Interpretation, welche die Aufführung in der Sonntagsidylle des Stadtparks untergehen lässt, nahm so den Zug eines stillen und vergeblichen Protests an, oder vielmehr: eines *reenactments* einer vergangenen Form anti-bürgerlichen Kunstprotests, zu welchem sich eine Clique anarchistischer Berufsverschwörer eingefunden zu haben schien, um sich ihrer geheimen Bereitschaft zum aussichtslosen

549 Christian Wolff, *Prose Collection*, 9, http://www.frogpeak.org/unbound/wolff/wolff_prose_collection.pdf [14.2.2022].

Widerstand zu versichern. Mit diesem Zug ins Komische ist diese Interpretation jenen gewöhnlichen Aufführungen überlegen, welche *Stones* im Konzertsaal mit Verstärkung als fein ausgehörte Steinmusik präsentieren. Der Sinn dieses konzeptuellen Werks ist nicht vom Bewusstsein fürs Vergebliche von Kunst überhaupt zu trennen. Dieses Bewusstsein drängt sie dazu, ihre eigene Erscheinung zurückzunehmen. Es ist eine Kunst, die in den Worten Adornos, »ihrer Apparition sich schämt«, ⁵⁵⁰

Die Handlungsanweisungen der Konzeptkunst sind ebenso interpretationsbedürftig wie die musikalischen Partituren. Was solche Konzepte von Partituren unterscheidet, ist nicht ihre begriffliche Natur, sondern ihre radikale Spärlichkeit. Während jedes banalste Klavierstück eine Unmenge an Spezifikationen enthält, sind die konzeptuellen *event scores* auf einige wenige Bestimmungen reduziert. Der Witz dieser Arbeiten besteht gerade in dieser lakonischen Kürze, mit der sie das, was als Kunst aufgeführt werden soll, bestimmen. Diese Bestimmungsarmut verbindet die Konzeptkunst mit der blinden Starrheit der Regelbefolgung: Alles hängt daran, dass in der Umsetzung niemals von der Handlungsregel abgewichen wird. In dieser Starrheit der Regelbefolgung liegt die Negativität, welche die Konzeptkunst – entgegen der oberflächlichen Nähe – zum Alltagsleben unterhält. Das alltägliche Handeln ist von Improvisation, Kompromissen, Anpassungen und Halbheiten geprägt: Man tut etwas, führt es nicht zu Ende, macht zugleich noch etwas anders und wird dabei unterbrochen. In der Aufführung eines Konzepts wird einer Handlungsregel stur, unbeirrt, kompromisslos gefolgt. Der Hang zum Abstrusen, Monotonen und Autistischen, der viele Konzeptwerke der 60er Jahre prägt, ist die Konsequenz dieser begrifflichen Härte. Die Konzeptkunst ist daher trotz ihrer begrifflichen Unterbestimmtheit der Idee künstlerischer Improvisation entgegengesetzt: Sie kennt kein *make up the rules as we go along*.⁵⁵¹ Wir sind dieser Starrheit schon in Becketts *Quad* begegnet, das in seiner Anlage ebenfalls als Konzeptstück begriffen werden kann. Diese Härte prägt aber bereits die Zufallskompositionen John Cages. Auch wenn Cage sie nicht als Konzepte präsentierte, weist die Herstellung einer Zufalls-Partitur schon die wesentlichen Züge der Konzeptkunst auf: Die Würfelverfahren, die sich Cage auferlegt, können als begriffliche Handlungsanweisungen verstanden werden, die der Komponist stur befolgt. Nur wenn die Zufallsregeln kompromisslos eingehalten werden, kann die Komposition, die dadurch entsteht, als ein Akzeptieren des Zufalls verstanden werden. Jedes Abweichen von der selbstgesetzten Regel, die etwa darauf zielte, unspielbare oder uninteressante Ergebnisse zu korrigieren,

550 Adorno 2012 (wie Anm. 53), 127.127

551 Wittgenstein 2003 (wie Anm. 45), § 83.

würde den Sinn des ganzen Verfahrens aufheben.⁵⁵² Diese rigorose Dimension der Konzeptkunst wird in den berühmten Konzeptwerkreihen On Kawaras oder Roman Opalkas offensichtlich, die ihren – durchaus fragwürdigen – künstlerischen Sinn alleine daraus beziehen, dass die Künstler eine willkürliche Handlungsregel stur bis ans Lebensende befolgen. Dieselbe Struktur gilt aber schon für Konzepte, die einzelne Aktionen oder Herstellungsprozesse anleiten: Sie werden sinnlos, sobald die Umsetzung der Handlungsregel Ausnahmen macht. Der Sinn dieser Starrheit erschließt sich freilich nicht aus den Konzepten selbst: Er geht den einzelnen Handlungsregeln voraus. Um sich ihm zu nähern, muss die Reflexion auf die Konzeptkunst nochmals einen Schritt zurücktreten und die Frage stellen, worin diese Selbstbeschränkung der Kunst durch den Begriff begründet sein könnte.

Konzeptkunst als Begriffskritik

In der Geschichte der Konzeptkunst ist die handlungsbezogene Begrifflichkeit, die wir bisher betrachtet haben, nur ein Strang, der sich mit einer ganz anders gelagerten Auffassung dessen, was ein Begriff in der Kunst ist, verbindet. Sie wurde wesentlich durch die Arbeiten Joseph Kosuths geprägt. In ihr wird der Begriff, den die Konzeptkunst ins Zentrum stellt, nicht primär als eine praktische Regel verstanden, sondern als eine theoretische Definition. Der Begriff, der die Konzeptkunst umtreibt, ist die begriffliche Definition der Kunst selbst. In diesem Sinne hat Kosuth verkündet, dass alle Kunst nach Duchamps konzeptuell sei: Jedes Kunstwerk ist eine Neudefinition des Begriffs der Kunst.⁵⁵³

Für gewöhnlich wird Kosuths Intervention als eine Gegenposition zu Greenbergs angeblichen Medienessentialismus verstanden. Während die modernistische Kritik aus den tradierten Gattungen der Kunst fixe Maßstäbe zur Beurteilung von Kunstwerken bezöge, denen es die Kunstproduktion unterwirft, befreie sich die Konzeptkunst aus diesem modernistischen Traditionalismus, indem es die Kunstproduktion nach dem Vorbild Marcel Duchamps als performativen Akt der Künstlerin deutet: Wenn eine Künstlerin sagt, etwas sei Kunst, dann ist es Kunst.⁵⁵⁴ Die Konzeptkunst entzieht sich auf diese Weise dem Zugriff der modernistischen Kunstkritik; in ihr ist die Künstlerin selbst bereits die Kritikerin. In dieser Lesart tendiert die Konzeptkunst jedoch zu einem

552 Wie weit sich Cage tatsächlich an seine Regeln gehalten hat, entzieht sich meiner Kenntnis.

553 Joseph Kosuth, *Art after Philosophy*, in: Gabriele Guercio (Hg.), *Art after Philosophy and after*, Cambridge (Mass.) 1991, 13–32, hier: 15–20.

554 So zitiert Kosuth Donald Judd, ebd. 17.

autoritären Subjektivismus: Was immer eine Künstlerin als Kunst deklariert, muss als Kunst akzeptiert werden. Die Frage drängt sich auf: Wie wird man zur Künstlerin, oder besser: Woher bezieht eine Person die Autorität, die Bestimmungsmacht, etwas als Kunst zu deklarieren? Peter Osborne hat diese Problematik deutlich herausgearbeitet:⁵⁵⁵ Während Duchamp durch seine Vorarbeiten als kubistischer Maler bereits den Status des Künstlers innehatte, steht die Generation Kosuths vor dem Problem, diese Autorität sich erst erkämpfen zu müssen. Die Lösung dieses Problems bestand, in Osbornes Deutung, darin, dass die Konzeptkünstler sich diese Deutungshoheit aus einer anderen Disziplin entliehen, nämlich der Philosophie. Die Personalunion von Künstlerin und Kritikerin wird dadurch gerechtfertigt, dass Kunst und Philosophie ineins gesetzt werden. Kunst zu schaffen, besteht im Grunde, so die Behauptung, in nichts anderem als der philosophischen Neubestimmung des Kunstbegriffs. Jedes Werk ist, so das Programm von Kosuth, eine philosophische Neudefinition der Kunst.⁵⁵⁶

Kosuths Idee einer Einheit von Kunst und Philosophie wird gerne zur trivialen These abgeschwächt, dass Kunstwerke wie philosophische Texte grundsätzliche Lebensfragen aufwerfen und deshalb eng verwandt seien. Im Hintergrund von Kosuths These steht aber nicht dieses landläufige Verständnis von Philosophie, sondern ein sehr spezifisches philosophisches Projekt, das – nebenbei gesagt – schon zu Kosuths Zeiten eigentlich veraltet war. Kosuths Referenz dafür, was Philosophie sei, ist Alfred Jules Ayers *Language, Truth, and Logic*.⁵⁵⁷ Die Vereinigung von Kunst und Philosophie in der Konzeptkunst ist eine Ästhetisierung des logischen Positivismus.⁵⁵⁸

Der logische Positivismus ist nun aber eine radikale Kritik dessen, was der Alltagsverstand als Philosophie bezeichnet. Sein Programm ist die Abschaffung der überlieferten Philosophie, die »Überwindung der Metaphysik durch die logische Analyse der Sprache«, wie es bei Rudolf Carnap heißt.⁵⁵⁹ Die Grundlage des logischen Positivismus ist die Unterscheidung von analytischen und synthetischen Sätzen: Analytische Aussagen sind Begriffserklärungen. Sie sind das Geschäft der Philosophie. Ein analytisches Urteil expliziert die Bedeutung eines Wortes: Dass ein

555 Vgl. Peter Osborne, *Conceptual art and/as philosophy*, in: Michael Newman und Jon Bird (Hg.), *Rewriting conceptual art*, London 1999, 47–65.

556 Kosuth 1991 (wie Anm. 553), 20.

557 Alfred Jules Ayer, *Language, truth and logic*, New York, NY 1970.

558 Osborne 1999 (wie Anm. 555), 62. Die entscheidenden Kritiken am Programm des logischen Positivismus formulierten Willard V. O. Quine, *Two Dogmas of Empiricism*, in: *Philosophical Review* 60/1, 1951, 20–43; Wittgenstein 2003 (wie Anm. 45).

559 Rudolf Carnap, *Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache*, in: *Erkenntnis* 2, 1931, 219–241.

Jungeselle nicht verheiratet ist oder ein Dreieck drei Seiten hat, sind in diesem Sinne analytische Aussagen. Es sind definitorische Klärungen von Begriffen, die alleine aufgrund der Bedeutung der in ihnen verwendeten Wörter wahr sind. Nun ist die Verwendung von Sprache im Alltag, aber auch in der Wissenschaft von Ambiguitäten, Mehrdeutigkeiten, Begriffsverwirrungen und Fehlschlüssen geprägt. Die philosophische Analyse der Sprache zielt darauf, dieses Gewirr der Sprachverwendung zu entwirren, indem sie die Bedeutung von Wörtern in analytischen Begriffsdefinitionen klärt und die komplexen Aussagenzusammenhänge der Wissenschaft in eindeutige, empirisch überprüfbare Elementarsätze zerlegt.

Synthetische Aussagen sind dagegen Sätze über bestehende Sachverhalte, die nicht schon aus der Bedeutung ihrer Begriffe folgen. Um zu entscheiden, ob sie zutreffen oder nicht, genügt es nicht, auf die Bedeutung der Wörter zu reflektieren. Vielmehr muss man in Erfahrung bringen, ob der Sachverhalt, den der synthetische Satz behauptet, tatsächlich besteht. Dass Jungesellen öfter zum Friseur gehen als Verheiratete oder die molare Masse von H_2O 18.2 g/mol beträgt, wären synthetische Aussagen, die sich nicht aus der Begriffsbedeutung ergeben. Deren Prüfung ist nicht Sache der Philosophie, sondern der empirischen Wissenschaften. Das Programm des logischen Positivismus besteht in dieser radikalen Trennung zwischen logischer Analyse und empirisch-positivistischer Faktenerhebung. Die Philosophie fügt dem Wissen über die Welt nichts hinzu, sie macht keine inhaltvollen Aussagen, sie ist nicht informativ: Ihre Aussagen sind Tautologien. Diese tautologische Begriffsklärung ist kein Selbstzweck, sondern eine Dienstleistung für die empirischen Wissenschaften, welche die so geklärten, experimentell überprüfbaren Einzelaussagen eine nach der anderen verifizieren. Erst durch diese Faktenerhebung in Protokollsätzen wird das Wissen über die Welt angereichert: Nur aus ihnen ergeben sich informative Sätze, Aussagen mit Gehalt.

Eine Konsequenz dieser Reduktion der Philosophie ist die Zurückweisung aller nicht-empirischen Aussagen mit Gehalt: Darunter fällt etwa die klassische Metaphysik, die gesamte praktische Philosophie, aber auch die philosophische Ästhetik. Ayer versteht sie als Aussagen über die Gefühlslage der Aussagesubjekte. Als solche Gefühlsäußerung sind die Aussagen der Moralphilosophie oder Ästhetik psychologische Fakten, die man kausal erklären, aber nicht rational begründen kann. Zu den Sinnfragen des Lebens, den Grundproblemen der menschlichen Existenz, den normativen Fragen der Moralphilosophie und Ethik und den Rätseln der Metaphysik hat die Philosophie, wie sie der logische Positivismus versteht, eine einzige Antwort, nämlich »[...] *daß die vorgebliebenen Sätze dieses Gebietes gänzlich sinnlos sind.*«⁵⁶⁰ Genauer: entweder

560 Carnap 1931, 220.

sie sind sinnlos oder sie lassen sich auf Sätze reduzieren, die sich empirisch überprüfen lassen.

Wenn Kosuth von der Einheit von Kunst und Philosophie spricht, so hat dieser Gedanke nichts mit der romantischen Idee einer Vereinigung von poetischer und philosophischer Selbstbegründung zu tun. Denn die Philosophie des logischen Positivismus begründet nichts, sondern entwirrt die Sprache. Die begriffliche Frage, die Kosuths Konzeptkunst umtreibt, ist die Definition des Kunstbegriffs. Dass sich ein Künstler unter allen möglichen Philosophiekonzeptionen gerade dem logischen Positivismus verbunden glaubt, welche alle »philosophischen« Fragen der Kunst als sinnlose Verwirrung zurückweist, ist erstmal merkwürdig. Auf den zweiten Blick ist es aber auch wieder verständlich. Denn der logische Positivismus partizipiert zum einen an der gesamtgesellschaftlichen Tendenz formaler Rationalisierung: Er reduziert den Bereich des Rationalen auf den logischen Kalkül, der eine Klärung und Fixierung begrifflicher Bedeutungen voraussetzt. Die Selbstabschaffung der Philosophie, die der logische Positivismus in dem Sinne betreibt, als er dem philosophischen Denken die Fähigkeit abspricht, gehaltvolle Aussagen zu begründen, fügt sich dieser Rationalisierungstendenz ein. Solche Rationalisierung bedeutet immer: Ausschluss der Zweckfragen ins Irrationale. Genau das vollzieht der logische Positivismus im Feld der Philosophie. Er gibt allen Anspruch auf Gehaltlichkeit auf, um dafür als besonders wissenschaftlich anerkannt zu werden. Durch diesen Verzicht macht sich die Philosophie, und die entsprechende Kunst, der bürgerlichen Kälte kompatibel.

Auf der anderen Seite liegt in dieser Abgebrühtheit aber auch ein Widerstand gegen die Allianz von Philosophie und Faschismus. Sie ist gegen das Unverständliche, Verschwurbelte und Raunende der Philosophien im Stile Heideggers gerichtet, die zum irrationalen Dogmatismus tendieren. Die mystifizierende Rede vom nichtenden Nichts und den Ereignissen des Seins, die sich bewusst der rationalen Argumentation entzieht, lässt sich umstandslos mit den Inhalten der faschistischen Mythen von Blut und Boden, Opfertod und Heil, Volk und Führer füllen. Die Kritik an den Scheinbegriffen der Philosophie ist daher auch der Versuch einer Entmystifizierung der Sprache vor dem Hintergrund der historischen Erfahrung des kollektiven Wahns.

Es ist diese entmystifizierende Kälte des logischen Positivismus, welche die Konzeptkunst in die Kunst trägt. Sie ist eine Kunst, welche den mystifizierenden Rechtfertigungsdiskursen der Kunstkritik die kalte Schulter zeigt, indem sie deren Begriffe als Scheinbegriffe kritisiert. Wenn eine Künstlerin ihr Werk als Kunst deklariert, dann ist diese Aussage, wie die analytischen Aussagen des logischen Positivismus, als Tautologie zu verstehen: Sie ist keine gehaltvolle Aussage über die Wirklichkeit, sondern eine gehaltlose Begriffsklärung. So lautet die These

Kosuths. Diese Übertragung des logischen Positivismus in die Kunst steht jedoch vor massiven Schwierigkeiten. Denn der logische Positivismus erfindet ja keine Definitionen, er vollzieht keine performative Neubestimmung der Begriffe, er macht keine Deklarationen. Seine Begriffsklärungen sind tautologisch, weil er nur die Bedeutungen von Sprachverwendungen explizit macht, die sich bereits etabliert haben. In Kosuths Auffassung macht die Kunst aber nicht einfach explizit, wie das Wort *Kunst* sinnvoll verwendet wird. Vielmehr meint er, dass jedes neue Werk eine *neue* Definition von Kunst artikuliert. Diese Idee der Neubestimmung von Begriffen ist dem logischen Positivismus fremd. Sie widerspricht dessen Kerngedanken, dass analytische Aussagen keinen Gehalt haben: Sie enthalten keine Information, die über die etablierte Bedeutung der Begriffe hinausgeht. Bei der Kunstdeklaration ist das Gegenteil der Fall: Hier wird durch die Deklaration geradezu ein neuer Sachverhalt geschaffen.

Dieser Widerspruch lässt sich nur dadurch lösen, dass man Kosuths inkohärente Aussagen in den Zusammenhang der nominalistischen Situation der modernen Kunst stellt. Diese Situation ist, wie wir bereits gesehen haben, die Konsequenz des internen Bezugs der Kunst auf das ästhetische Urteil. Die nominalistische Situation benennt den modernen Zerfall der normativen Kraft der Gattungsbegriffe der Kunst. Zur Erinnerung sei ein Beispiel erwähnt. Der Gattungsbegriff der Sonate besaß während einer gewissen Zeit eine normative Verbindlichkeit, insofern er gewisse Regeln implizierte, wie ein Werk verfasst sein muss, um *als Sonate* zu gelingen: Die Sonatenhauptsatzform mit ihrem Themendualismus, langsamer Mittelsatz, Rondofinale wären – sehr schematisch gesprochen – solche Regeln. Alle Kunstregeln stehen aber in einem latenten Widerspruch zum ästhetischen Urteil, das seinen Bestimmungsgrund nicht in begrifflichen Regeln, sondern in einem Spannungsgefühl besitzt: Es fordert die Eigenregelung jedes einzelnen Werks. Diese Autonomieforderung lässt die Verbindlichkeiten der allgemeinen Kunstbegriffe erodieren. So tendiert die moderne Kunst hin zu einer Situation, in der es gar keine verbindlichen Allgemeintypen von Kunstwerken mehr gibt, sondern jedes Werk einen gänzlich singulären Zusammenhang ausbildet. Die Kritik an der modernistischen Kunstkritik führt diese Tendenz fort, indem sie noch die allgemeinsten Gattungen der Kunst – Malerei, Skulptur, Musik, Photographie – als implizite Kunstnormen kritisiert, welche die autonome Durchbildung der einzelnen Werke einer Fremdbestimmung unterwerfen. So bleibt nur mehr der ganz abstrakte Allgemeinbegriff der Kunst übrig, der unvermittelt die einzelnen Werke unter sich befasst. Abstrakt ist dieser Begriff der Kunst in dem Sinn, dass er keine inneren Differenzierungen in besondere Untergattungen und Arten mehr kennt. Ein konkreter Allgemeinbegriff wäre dadurch gewonnen, dass man den Begriff der Kunst aus der Totalität

seiner besonderen Ausgestaltungen heraus entwickelte. Die Einzigartigkeit der Werke ließe sich dann aus ihrer besonderen Stellung in dieser Totalität begreifen. Der moderne Nominalismus der Kunst verunmöglicht einen solchen konkret allgemeinen Begriff: In ihm steht der abstrakt allgemeine Kunstbegriff den ebenso abstrakt-einzelnen Werken gegenüber. Wie lässt sich in einer solchen Situation die Singularität der Werke begreifen? In einem gewissen Sinne sind bereits die traditionellen Werke singular: Sie sind Exemplare einer Kunstgattung, die sich alle voneinander unterscheiden, auch wenn sie gewisse Gattungsmerkmale teilen. Unter nominalistischen Bedingungen kann die Singularität eines Werks hingegen nur mehr darin liegen, dass es alle vermittelnden Begriffe der Kunst, alle besonderen Gattungen negiert. Die Einzigartigkeit eines Werks kann nur noch als seine abstrakte Negation aller Werktypen begriffen werden. Das bedeutet aber, dass die Singularität eines Werks ganz einfach darin besteht, dass *so etwas* noch nie als Kunstwerk dargeboten wurde: Jedes Werk exponiert eine neue Gattung der Kunst. Hier setzt Kosuths Konzeptualismus an. Weil die abstrakte Singularität des nominalistischen Kunstwerks sich nur noch als die abstrakte Negation aller Kunstgattungen begreifen lässt, kann die Konzeption neuer Kunstgattungen als der Kern der künstlerischen Arbeit auftreten. Was Kosuth sagen will, wenn er behauptet, die künstlerische Arbeit bringe neue Definitionen der Kunst hervor, ist genau dies: Die künstlerische Arbeit zielt darauf, einen Erscheinungskomplex hervorzubringen, der alle etablierten Gattungen der Kunst negiert, indem er eine eigene, neue Gattung exponiert. Der Komplex muss daher so geartet sein, dass er als Instanz einer solchen Gattung erscheint. So verdrängt die Arbeit an den Kunstbegriffen die Arbeit an der sinnlichen Ausgestaltung von Werken eines etablierten Typs. Adorno hat diese Entwicklung vorausgesehen, wenn er schreibt:

Solange Gattungen vorgegeben waren, gedieh das Neue in den Gattungen. Zunehmend verlagert das Neue sich auf Gattungen selbst, weil es an ihnen mangelt. Bedeutende Künstler antworten auf die nominalistische Situation weniger durch neue Werke als durch Modelle ihrer Möglichkeit, durch Typen; auch das unterminiert die traditionelle Kategorie des Kunstwerks.⁵⁶¹

Die Ideen, Konzepte oder Begriffe, welche Kosuth ins Zentrum der künstlerischen Arbeit setzt, sind solche Modelle möglicher Werke. Sie sind keine Definitionsvorschläge des Kunstbegriffs: Keines der Konzeptwerke hat je irgendeinen Beitrag zur Begriffsklärung des Wortes *Kunst* geliefert.⁵⁶² Im Gegenteil: Jedes Konzeptwerk beansprucht einen Werktyp

⁵⁶¹ Adorno 2012 (wie Anm. 53), 456–57.456–57

⁵⁶² Das hat paradoxerweise Arthur Danto richtig erkannt: Er sieht in der Werken Warhols ja gerade die Loslösung der Kunst aus ihrer philosophischen

zu exemplifizieren, den es noch nicht gibt. Dadurch klärt es den Kunstbegriff nicht, sondern destabilisiert ihn nur noch weiter. In diesem Sinne ist jedes Werk eine Neukonzeption der Kunst: Das Werk ist ein singulärer Fall des Allgemeinbegriffs Kunst, indem es alle vermittelnden Gattungsbegriffe der Kunst negiert. In diesem Anspruch treibt es gerade die Nicht-Begrifflichkeit des ästhetischen Urteils auf die Spitze: Die Konzeptkunst ist die radikale Konsequenz der Kritik der Begriffsregeln der Kunst, welche das ästhetische Urteil ausmacht. Sie zieht diese Konsequenz dadurch, dass sie die Kunstproduktion auf die Konzeption einer singulären Begriffsregel zur Herstellung eines Kunstwerks reduziert, die alle gegebenen Begriffsregeln der Kunst negiert. Die Umsetzung dieser Begriffsregel in einer materialen Form wird zweitrangig, weil die Einzigartigkeit des Werks auf der Ebene des Werktyps entschieden wird. Diesen Sachverhalt muss die materiale Form, der sinnliche Erscheinungskomplex aber selbst ausdrücken: Die materiale Form muss so geartet sein, dass sie als Produkt einer einzigartigen Begriffsregel der Kunst erscheint, welche alle gegebenen Regeln der Kunst negiert. Die konzeptuelle Arbeit an den Kunstbegriffen zielt deshalb nicht auf eine Definition von Kunst, sondern auf deren performativen Aufschub: Sie arbeitet unablässig daran, Gebilde hervorzubringen, welche die etablierten Kunstbegriffe ins Tanzen bringen.

Diese Überlegung erlaubt es, den Handlungsbegriff der Konzeptkunst mit ihrem theoretischen Pendant, der Definition von Kunst, zu verbinden. Das praktische Konzept der Konzeptkunst hatte die Funktion, ein Kunstwerk im Spannungsverhältnis von begrifflicher Handlungsregel und deren kompromissloser Aufführung entstehen zu lassen. Die Frage einer begrifflichen Definition der Kunst kommt in dieser Strategie erst einmal gar nicht auf. Umgekehrt ist die Definitionsfrage, die in der Nachfolge von Kosuth ins Zentrum der Deutung der Konzeptkunst geriet, zunächst einmal von der künstlerischen Form einer Aufführungsregel unabhängig. Berühmte Werke von Adrian Piper, Bruce Nauman, Gordon Matta-Clark, Walter de Maria, Robert Smithson und allen voran Kosuths eigene Werke, die den Kunstbegriff infrage stellen, weisen gar nicht die Struktur einer Umsetzung expliziter Handlungsregeln auf: Sie haben gar keine konzeptuelle Form. Es ist aber eine Deutung möglich, welche die beiden Seiten des Konzeptualismus integriert. Sie muss die Werke, welche kein praktisches Konzept

Aufgabe der Selbstdefinition. Danto selbst hat zeitlebens im Geiste des logischen Positivismus nach einer Definition von Kunst gesucht, obwohl oder gerade weil er sich ständig mit Werken auseinandergesetzt hat, welche die begriffliche Festlegung von Kunst offensichtlich zu unterlaufen versuchten. Die Suche blieb bekanntlich ohne Ergebnis und in diesem Scheitern steckt wohl der Wahrheitsgehalt von Dantos Philosophie. Vgl. die Diskussion in Kapitel IV.4.

explizit präsentieren, als Ausführungen einer impliziten begrifflichen Handlungsregel deuten.

Bei Kosuths eigenen Werke drängt sich diese Deutung geradezu auf. Das Konzept des berühmten *Titled (Art as idea as idea)* könnte so lauten:

Titled (Art as idea as idea): Wähle einen Wörterbucheintrag, drucke ihn weiß auf schwarz vergrößert auf eine quadratische Leinwand und platziere diese wie ein Tafelbild im Ausstellungsraum!

Diese Handlungsregel hat Kosuth in einer Vielzahl von Bildern umgesetzt, welche als unterschiedliche Interpretationen verstanden werden können. Die zentrale Interpretationsfrage besteht darin, welches Wort aus welchem Wörterbuch gewählt wird. Kosuth wählt Begriffe wie »Theorie«, »spezifisch«, »Medium«, »Objekt«, »Definition«, »Kunst«, »Sprache«, aber auch »Wasser«, »rot«, »Entropie« oder »selbst«. Offensichtlich sind es zum einen Wörter, die den Kunstdiskurs jener Zeit prägen, zum anderen Begriffe, deren Sinn zur Idee einer Nominaldefinition in Spannung stehen. Die Rolle, welche diese Ausdrücke im Kunstdiskurs spielen, ist nicht in ihrem eindeutigen Sinn zu suchen, sondern rührt gerade von jenem verwirrten Ineinander von Begriffen, das durch diese Ausdrücke evoziert wird. Dieses Nebeneinander inkohärenter Bedeutungen wird durch die Wörterbucheinträge nicht geklärt, sondern fortgesetzt. Die Neukonzeption von Kunst, welche dieses Werk vollzieht, ist keine Definition des Kunstbegriffs. Vielmehr präsentiert dieses Werk die Konzeption eines neuartigen Werkmodells, das sich in Form des oben rekonstruierten Handlungsbegriffs explizit machen lässt. Die Handlungsanweisung ist so geartet, dass ihre Ausführungen als Instanzen eines solchen begrifflichen Handlungsplans erscheinen. Die serielle Ausführung unterschiedlicher Instanzen macht diesen Instanzcharakter der einzelnen Leinwände noch weiter explizit. Das Werk wird zur Serie, weil es im Kern gerade auf die Konzeption einer Kunstgattung zielt. Weil aber jedes autonome Werk seine eigene Gattung erfinden muss, hat keine dieser Gattungen eine Zukunft: Es wird von ihr kein zweites Werk geben. So werden die Instanzen dieser Gattung zu Interpretationen ein und desselben Werks. Die Serialität vieler Konzeptwerke ist eine Konsequenz ihrer begrifflichen Verfasstheit.

Aber schon jede einzelne Leinwand von Kosuths *Titled* bringt in ihrer betonten Nüchternheit zur Erscheinung, dass hier kein literarischer Text ausgearbeitet, keine Druckgraphik entworfen, sondern einer starren Begriffsvorgabe Folge geleistet wurde. Die Wahl dieser Handlungsregel, sowie die Interpretation derselben in den unterschiedlichen Ausführungen, werden aber offensichtlich nicht durch Begriffe angeleitet, sondern zielen gerade darauf, die etablierten Begriffe der Kunst unter Spannung

zu setzen: Sie haben ihr Maß im ästhetischen Urteil. Die besondere Strategie des Konzeptualismus besteht also darin, diese Verunsicherung des subsumptiven Denkens nicht dadurch zu erzielen, dass ein Erscheinungskomplex in einer einzigartigen Weise ausgearbeitet würde, sondern dadurch, dass ein Erscheinungskomplex als eine von mehreren möglichen, im Prinzip austauschbaren Instanzen einer einzigartigen Handlungsregel erscheint, welche alle etablierten Regeln zur Hervorbringung und Deutung von Kunst destabilisiert. Die zur Schau getragene Zufälligkeit oder Kunstlosigkeit der Komponenten vieler Konzeptwerke hat genau die Funktion, den Instanzcharakter der Ausführungen zu betonen. Diese Funktion lässt sich auf den Begriff der Indifferenz des sinnlich Einzelnen bringen: Damit das Einzelne als Fall einer allgemeinen Begriffsregel verständlich wird, muss seine singuläre sinnliche Ausgestaltung als gleichgültig erscheinen. Anders als die Indifferenz des Naturhaften, ist das Werk nicht gleichgültig gegen das Gesellschaftliche, sondern es bringt eine innere Indifferenz zwischen Begriff und Instanz, zwischen Regel und Fall zur Erscheinung.⁵⁶³

In dieser Indifferenz steckt immer auch eine latente Kritik der abstrakten Allgemeinheit, welche Begriffe für gewöhnlich aufweisen. Wie sich der Schein, dass das sinnlich Einzelnen gleichgültig sei, errichten lässt, ist eines der zentralen künstlerischen Probleme der Konzeptkunst. Deshalb ist die Ausgestaltung der einzelnen Objekte und Geschehnisse in ihr alles andere als gleichgültig oder zufällig. Genau hier ist vielmehr das Moment der Virtuosität zu verorten, das die Konzeptkunst aus der Tradition übernimmt: Sie besteht im kontrollierten Schein des Indifferenten, aus dem der konzeptuelle Witz herauspringt. Während das Allgemeine in der traditionellen Kunst die geteilte Sprache darstellt, der gegenüber die Wendungen und Einfälle der Virtuosen den Reiz des Zufällig-Indifferenten annehmen, weist die Indifferenz des Einzelnen in der Konzeptkunst auf ein singuläres Allgemeines, dass alle geteilten Allgemeinheiten der Kunst negiert. Dieser Widersinn eines einzigartigen Kunstallgemeinen, eines singulären Begriffs ist das produktive Zentrum, von dem aus sich das heterogene Feld der Konzeptkunst erschließt.⁵⁶⁴ In diesem Widersinn wird die Konzeptkunst

563 In der Gegenwartsmusik ließe sich diese Indifferenz exemplarisch an den Werkreihen Bernhard Langs nachvollziehen. Die algorithmischen Verfahren der Fragmentierung und Rekombination, welche Lang auf bestehende Werke des bürgerlichen Kanons anwendet, versuchen keineswegs ihre Äußerlichkeit zu verbergen, sondern zielen darauf inmitten dieser offenkundigen Indifferenz Momente einer überraschenden Stimmigkeit entstehen zu lassen. Besonders: Bernhard Lang, *Anatomy of Disaster (Monadologie IX)* (2010).

564 Johannes Kreidler spricht in diesem Sinne von Konzepten oder Ideen als Individuen, vgl. *Immaterial 1*, in Kreidler 2018 (wie Anm. 62), 205.

so rätselhaft wie ihre modernistischen Vorgänger. Auch ein Werk der Konzeptkunst gelingt aufgrund der unausdeutbaren Spannung, die sich zwischen der begrifflichen Härte einer unterbestimmten Regel und ihrer Umsetzung in eine materiale Form einstellt. Umgekehrt scheitert die Konzeptkunst, wenn sie sich in unmittelbar durchschaubaren Pointen erschöpft.

Die nachbegriffliche Kunst

Vor dem Hintergrund dieser Grundbestimmung der Konzeptkunst der 1960er Jahre stellt sich die Frage, welche Bedeutung dieser künstlerischen Strategie in der Gegenwart zukommt. Peter Osborne hat eine vielbeachtete Antwort auf diese Frage gegeben, die es im Folgenden zu durchdenken gilt.⁵⁶⁵ Osborne zufolge ist die historische Konzeptkunst die Zäsur in der Kunstgeschichte, von der her die gegenwärtige Kunstproduktion begriffen werden muss. Dieser Bruch ist grundlegend, weil die Konzeptkunst nicht bloß einen neuen Kunststil oder eine Strömung etabliert habe, sondern die Ontologie des Kunstwerks erneuert habe.

Osbornes versteht seine Theorie als eine historisch-kritische Ontologie des Kunstwerks der Gegenwart. Eine Ontologie der Kunst befasst sich mit der Seinsweise künstlerischer Entitäten. Das Paradigma solcher Entitäten ist auch für Osborne das Kunstwerk: Die Ontologie der Gegenwartskunst ist daher eine Ontologie ihrer Werke. Die Seinsweise von Kunstwerken zu bestimmen heißt, die Grundstruktur oder konstitutiven Merkmale zu erfassen, welche den Gegenständen, die man Kunstwerke nennt, gemein sind. Dass eine solche Ontologie selbst *historisch* verfährt, meint darüber hinaus, dass die Grundstruktur der Kunstwerke keine Invariante ist, sondern sich in der Zeit wandelt. Die fragliche Ontologie bezieht sich daher auf die spezifische Grundverfasstheit *zeitgenössischer* Kunstwerke, die sich von der ontologischen Struktur früherer Kunstwerke unterscheidet. *Kritisch* ist eine solche Ontologie zuletzt, weil sie nicht alles, was heute beansprucht Kunst zu sein, als *zeitgenössische* Kunst hinnimmt. Der emphatische Begriff zeitgenössischer Kunst ist ein kunstkritischer Begriff, der in der gegenwärtigen Kunstproduktion einen Unterschied zieht zwischen dem, was zeitgenössisch ist, und dem, was einer überkommenen Kunstauffassung nachhängt. Die historische Ontologie des Kunstwerks ist in diesem Sinne keine rein deskriptive Angelegenheit, sondern ein normatives Unterfangen: Sie artikuliert die Grundverfasstheit, denen zeitgenössische Werke genügen sollen. In dieser Anlage ist Osbornes Theorie, die in vielerlei Hinsicht an Gedanken Adornos anschließt, dem hier exponierten Projekt verwandt: Sie

⁵⁶⁵ Osborne 2013 (wie Anm. 8).

radikalisiert den Gedanken der Materialentwicklung dahingehend, dass auch die Konzeption der Grundstruktur des Kunstwerks sich als Material der künstlerischen Arbeit verwandelt.

Die Grundstruktur zeitgenössischer Werke bestimmt Osborne als ihre post-konzeptuelle Bedingung.⁵⁶⁶ Die Konzeptkunst hatte die Entmaterialisierung der Kunst ins Auge fasste: Also die Loslösung der Kunst von ihrer Materialisierung in sinnlich erfahrbaren Gestalten. Mit diesem Anspruch sei die historische Konzeptkunst jedoch gescheitert. Die postkonzeptuelle Kunst der Gegenwart ist deshalb keine bruchlose Fortsetzung der Konzeptkunst, sondern eine Kunst, welche dieses Scheitern bedenkt. Sie ist sich bewusst, dass Kunst auf die sinnliche Vergegenständlichung angewiesen ist und bleibt doch der anti-ästhetizistischen Einsicht der Konzeptkunst treu, dass die Kunstwerkproduktion nicht in der Erfindung sinnlich ansprechender Gestalten aufgehen kann, sondern mit jedem Werk eine Neukonzeption von Kunst erarbeiten muss. Ein postkonzeptuelles Kunstwerk ist in diesem Sinn eine materialisierte Neukonzeption von Kunst. Entsprechend lässt sich nicht im Voraus angeben, welche Gegenstände oder Materialien zur Erarbeitung eines Kunstwerks taugen: Alles mögliche kann zur Materialisierung einer neuen Kunstkonzeption werden. Und auch die Einheit des Werks fällt dann nicht mehr mit der Geschlossenheit ihrer materialen Form zusammen, sondern muss als eine konzeptuelle Einheit verstanden werden. Aus diesem letzten Punkt ergibt sich Osbornes eigentliche Erneuerung der Ontologie der Gegenwartskunst: Zeitgenössische Werke seien dadurch ausgezeichnet, dass sie über eine Vielheit heterogener Komponenten verteilt sind, die allein durch die besondere Neukonzeption von Kunst zusammengehalten werden, die sich in ihnen materialisiert. Ein Werk kann aus einem Film, einer Aktion und einem Text bestehen. Die Totalität dieser Komponenten ist darüber hinaus historisch veränderbar: Es können neue Komponenten oder Werkteile hinzutreten oder alte abfallen. Die Grenzen dessen, was zu einem Werk gehört, sind somit in der Zeit verschiebbar und die Instanzen, in denen ein und dasselbe Werk materialisiert ist, können ganz unterschiedlich geartet sein.

Diese eigentümliche Seinsweise des zeitgenössischen Kunstwerks nennt Osborne die *distributive Einheit* des Werks. Der Begriff bleibt in den Texten Osbornes dunkel. Er bezieht sich auf die kantische Unterscheidung von distributiven und kollektiven Einheiten, die Osborne aber mit deleuzianischen Überlegungen kreuzt, sodass der Begriff seinen ursprünglichen Sinn verliert.⁵⁶⁷ Statt den verwinkelten Pfaden Osbornes

⁵⁶⁶ Zusammenfassend ebd. 48.

⁵⁶⁷ Kant führt die distributive Einheit mit den Verstandesbegriffen eng, die er mit den kollektiven Einheiten der Vernunftsideen kontrastiert, vgl. Kant 1998 (wie Anm. 41), A 643–644 / B 671–672. Distributiv ist etwa die

eigener Ausführungen zu folgen, möchte ich versuchen, seine Einsichten in die Begrifflichkeiten zu übersetzen, die in dieser Arbeit entwickelt wurden. Osbornes Forderungen an eine zeitgenössische Werkontologie umfassen wesentlich vier Aspekte:

Die Ontologie des Werks muss erstens eine Einheit *ungleichartiger Komponenten* erlauben. Diese Anforderung richtet sich etwa gegen die Festlegung des Werkbegriffs auf die Bearbeitung eines sinnlichen Mediums (Sichtbares, Hörbares, Körperliches). Auf diese Anforderung antwortet unsere Bestimmung der Werkeinheit als Artikulation eines Gedankens: Das Werk drückt eine Idee aus. Es erhält seine Einheit nicht aus der Gleichartigkeit seiner Bestandteile, sondern aus deren Zusammenwirken im Ausdruck einer ästhetischen Idee.

Die zweite Anforderung besteht in der *Reproduzierbarkeit* der Werke. Das bedeutet, dass der Werkbegriff gänzlich von der Vorstellung eines raum-zeitlichen Einzeldings abgelöst wird und dagegen als ein Sinnzusammenhang verstanden wird, der in einer Vielzahl von raum-zeitlichen Dingen oder Geschehnissen realisiert werden kann. Vom musikalischen Werkbegriff her ist diese Anforderung nichts Neues, mit Blick auf Malerei, Skulptur, Installation und Architektur bedeutet diese Bestimmung hingegen tatsächlich eine radikale Umdeutung. Denn sie verabschiedet die Idee des nicht-reproduzierbaren Unikats und mit ihm die Möglichkeit der Fälschung.⁵⁶⁸

Die Werkeinheit muss drittens so geartet sein, dass sie eine *Veränderung* des Werks in der Zeit zulässt. Das zielt auf die Formen des künstlerischen Projekts und der Werkserie, die Osborne zum Paradigma

Gesamtheit aller Gegenstände, welche die Eigenschaft »rot« aufweisen. Kollektive Einheiten sind dagegen Totalitäten wie der Inbegriff aller Gegenstände möglicher Erfahrung. So verstanden verträfe Osborne eine Typentheorie des Kunstwerks. Das kann aber nicht sein, weil er die Einheit des Werks zwar als begrifflichen Zusammenhang, nicht aber nach dem Modell eines Verstandesbegriffs denkt. Andernfalls wäre diese Einheit nicht heterogen und dynamisch, sondern eine offene Menge des Gleichartigen.

568 Weil diese Kunstformen nicht im Zentrum unserer Überlegungen stehen, möchte ich die Frage offenlassen, ob eine solche Umdeutung des Werkbegriffs in Bezug auf die zeitgenössische Produktion gerechtfertigt ist. Dafür spricht, dass die Diskussion um Autorschaft und Fälschung immer einen kunstfremden Einschlag hat: Sie betreffen die Kunstwerke, insofern sie Warenbesitz oder historische Dokumente darstellen. Für die Frage, ob ein Kunstwerk ästhetisch überzeugt, ist die Frage der Echtheit oder Falschheit sekundär, genauso wie es völlig kunstfremd wäre, eine Malerei, die man als zweitrangig erachtete, auf einmal zu schätzen, weil sie einer berühmten Künstlerin zugeschrieben werden konnte. Dass man faktisch einen Rembrandt anders anschaut als ein Gemälde einer unbekannteren Künstlerin, ist ein Reflex autoritären Denkens, den es zu unterdrücken gilt.

gegenwärtiger Kunstproduktion erhebt. Diese Anforderung ist von jener der Reproduzierbarkeit zu unterscheiden, auch wenn es hier Überschneidungen gibt. So stellt die musikalische und dramatische Reproduktion als Interpretation eines Textes immer auch eine Verwandlung des Werks dar: Reproduktion heißt hier niemals Replikation eines Identischen, sondern eine Artikulation des Sinns unter veränderten Umständen. In diesem Sinne hat das musikalische Kunstwerk sein Sein im Werden.⁵⁶⁹ Hiervon lässt sich zumindest prinzipiell eine Veränderung unterscheiden, in deren Vollzug dem Werk ganz neue Komponenten hinzugefügt werden, wodurch der Sinn des Werks grundsätzlich verwandelt wird. Der Gedanke Osbornes scheint mir auf den besonderen Fall zu zielen, dass der Sinnzusammenhang des Werks eine solche Veränderung seiner Komponenten verlangt. Wenn es sich bei einer solchen Veränderung um eine Verwandlung des Werks selbst handeln soll, und nicht einfach um ein Hinzufügen eines neuen Werks, so darf diese Verwandlung dem Sinn des Werks nicht äußerlich sein: Der Sinnzusammenhang des Werks selbst muss seine eigene Verwandlung umfassen oder implizieren. Es handelt sich dann um ein Werk, dessen Sinn gerade darin besteht, seinen Sinn zu wandeln, etwa dadurch, dass es keine Stabilisierung seiner Komponenten in einer bleibenden Konstellation zulässt.⁵⁷⁰ Offensichtlich wird dadurch eine Differenz im Begriff des Sinns eingezogen: Zwischen dem momentanen Sinnzusammenhang der Werkkomponenten und dem übergeordneten Sinn des Werks, der die Veränderung der Werkkomponenten und somit seiner momentanen Sinnzusammenhänge umfasst. Der übergeordnete Sinn des Werks ist selbst keiner Veränderung unterworfen. Ein Sinnveränderung implizierender Sinn würde ja eigentlich erst dadurch verändert, dass der Sinn des Werks *nicht* mehr verändert würde. Eine solche Veränderung des Werks durch seine Stillstellung widerspräche dann dem Sinn des Werks, sie würde es nicht verwandeln, sondern das Werk durch ein anderes Werk ersetzen. Die Fixierung der verwesenden Installationen Dieter Roths stehen exemplarisch für einen solchen Zusammenhang: Die Stillstellung des Dekompositionsprozesses zerstört hier jenen Veränderungsprozess, in welchem gerade der Sinn dieser Werke zu suchen wäre.

Viertens ist die Einheit oder der Zusammenhang, den solche reproduzierbaren, sich verändernden und aus heterogenen Komponenten zusammengefügten Arbeiten ausbilden, durch den Bezug auf eine

569 Vgl. Hindrichs 2014 (wie Anm. 51), 265.

570 Das war der Witz jener *offenen Formen*, welche die Komponistinnen der 1960er Jahre umtrieben. Eine Radikalisierung dieser Idee stellen die *Polywerke* Claus-Steffen Mahnkopfs dar, vgl. Wieland Hoban, On the methodology and aesthetics of Form-Polyphony, in: Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *The foundations of contemporary composition* (New music and aesthetics in the 21st century, 3), Hofheim 2004, 85–117.

problematische Idee erwirkt. Problematisch ist eine solche Idee in einem doppelten Sinn: Sie lässt sich einerseits nicht auf einen Begriff bringen, der sich von der Materialisierung des Werks ablösen ließe. Für das begriffliche Erfassen des Werks bleibt sie daher immer ein Problem, eine Aufgabe. Und sie muss andererseits selbst als ein Problem verstanden werden, auf welches das Werk Lösungen sucht. Diese beiden Momente kommen insofern zusammen, als sich das Problem, welches das Werk vereinheitlicht, nicht unabhängig von den Lösungen, die das Werk präsentiert, formulieren lässt. Solche Ideen können in Analogie zur kantischen Ideenkonzeption als regulative Operatoren der Vereinheitlichung heterogener Gehalte verstanden werden. Die Vereinheitlichung, welche jede Werkidee leistet, muss nicht abschlusshaft gedacht werden, sondern kann durchaus als eine Vereinheitlichung gedacht werden, die Veränderung zulässt.

Diese Reformulierung betont die Nähe der Konzeption Osbornes zu den Ideen, die in dieser Arbeit entwickelt wurden. Der zentrale Unterschied zu Osbornes Konzeption besteht aber darin, dass der Begriff des ästhetischen Urteils bei ihm keine Rolle spielt. Seit der Frühromantik, so Osbornes Erzählung, habe sich die Kunst von ihrer Bindung ans ästhetische Urteil gelöst. Die Argumente, die gegen diese Auffassung sprechen, müssen hier nicht wiederholt werden. An diesem Punkt ist für uns einzig entscheidend, welchen theoretischen Preis diese Ausklammerung des ästhetischen Urteils fordert. Osbornes kritische Ontologie erscheint als theoretisch gewonnene Norm, der gegenwärtige Werke genügen müssen. Worin die normative Kraft dieser Vorgaben begründet sein soll, bleibt unklar. Dass post-konzeptuelle Werke auf internationalen Kunstbiennalen, Festivals und Ausstellungsorte Erfolge feiern, wäre für sich genommen ein schlechtes Argument: Die Forderungen Osbornes erschienen dann als Forderung zur Anpassung. Da Osbornes Theorie den Bezug auf das ästhetische Urteil scheut, kann sie sich letztlich auf nichts anderes als die Faktizität historischer Entwicklungen stützen. Sie erhebt bestehende Tatsachen zu Normen.⁵⁷¹

Löst man die Rede von der post-konzeptuellen Bedingung aus diesem normativen Rahmen, so beschreibt sie eine Tendenz, welche die Gegenwartskunst tatsächlich prägt. Die Strategien des Konzeptualismus

571 Die Kritik trifft freilich nur halb zu. Denn Osborne hält – implizit und gegen seine Beteuerungen – am ästhetischen Urteil fest. Das geschieht in der Forderung, dass die Materialisierungen der Werke nicht *ästhetizistisch* verfahren dürfen, womit nichts anderes gemeint sein kann, als dass sie dem ästhetischen Urteil und nicht den Normen des Ästhetizismus genügen sollen. Es geschieht aber auch dadurch, dass Osborne das kunstkritische Urteil an dem ausrichtet, was Walter Benjamin und Theodor Adorno den Wahrheitsgehalt der Werke nannten. Diese Wahrheit der Werke hängt am ästhetischen Gelingen. Vgl. Peter Osborne und Christoph Haffter, *Towards a criticism of*

gehören heute der Vergangenheit an: Sie laufen selbst Gefahr als erstarrte Regeln der Kunst reproduziert zu werden.⁵⁷² Auch die Verfahren des Konzeptualismus sind Teil des künstlerischen Materials der Gegenwartsmusik, und in ihnen sind Ansprüche eingelagert, welche über ihre Erstarrung zu eingeübten Kunstgriffen hinausdrängen. Diese erstarrten Verfallsformen des Konzeptualismus sind heute integraler Bestandteil von Reklame und Kulturindustrie.⁵⁷³ In der Gegenwartskunst verbindet sich der akademische Konzeptualismus typischerweise mit Gehalten und Themen, die in der Werbesprache einmal *brisant* hießen. Die post-konzeptuelle Bedingung der Gegenwartskunst kann so umgedeutet werden, dass sie diese neuen Formen des Akademismus benennt, welche sich aus den Strategien der Konzeptkunst gebildet haben. Post-konzeptuelle Kunst kann diese Strategien nicht einfach verwenden, sondern muss einen Weg finden, diese Normierungen zu unterlaufen.

Was die Bedingungen der Heterogenität und Veränderbarkeit der Komponenten der Kunstwerke betrifft, so ist nicht einzusehen, wie sie als *notwendige* Bedingungen der Gegenwartskunst legitimiert werden könnten. Als eine solche Norm erscheint die post-konzeptuelle Bedingung wie eine Umkehrung jenes modernistischen Dogmas, das sie bekämpft. Es mag sein, dass es verschränkten Werken gegenwärtig leichter fällt, materiale Formen hervorzubringen, deren Einheit sich – als ästhetische Idee – auf keinen Begriff bringen lässt. Daraus lässt sich aber noch nicht folgern, dass keine überzeugenden künstlerischen Arbeiten mehr möglich sind, die sich auf die Bearbeitung von Klang beschränken, oder die allein mit Sprache, Bildern oder Raumordnungen arbeiten. Die Radikalität der Konzeptkunst steht solchen Selbsteinschränkungen der Kunst, wie sie die Instrumentalmusik vollzieht, näher als jenen Kommunikationsveranstaltungen der Gegenwartskunst, die alle medialen Register ziehen, um Aufmerksamkeit zu generieren. Die Rückbesinnung auf die konzeptuellen Strategien der 1960er Jahre, welche den Kunstmusikdiskurs der letzten Jahre beschäftigte, könnte zu einem Umbau der üblichen Entgegensetzung von Musik und post-medialer Konzeptkunst führen: An die Stelle der irreführenden Opposition von Begriffskunst und Sinnenkunst träte die Unterscheidung radikaler Kunst, welche nicht ohne das Moment der Selbstnegation sinnlicher Erscheinungen möglich ist, und der Betriebskunst, welche eingeschliffene Formen bedient. Diese Unterscheidung

generic art. Peter Osborne in conversation with Christoph Haffter, in: *Dissonance* 137, 2017, 2–6.

572 Christian Janecke hat einige dieser Akademismen als *Maschen der Kunst* auf den Begriff gebracht, vgl. Christian Janecke, *Maschen der Kunst*, Springer 2011.

573 Das hat Jeff Wall deutlich ausgesprochen, vgl. Jeff Wall, *Dan Graham's Kammerenspiel*, Toronto 1991, 100–102.

kann aber nicht an solchen Äußerlichkeiten festgemacht werden, wie der Verwendung ungleichartiger Materialien oder der Veränderlichkeit von Werkkomponenten in der Zeit. In Wahrheit lässt sich diese Unterscheidung überhaupt nicht theoretisch vorweg nehmen: Sie kann nur im Streit ums ästhetische Urteil vollzogen werden.

Schluss: Ästhetische Begriffe

Mit der Reflexion auf die Begriffskunst kommt diese philosophische Betrachtung der Gegenwartsmusik zu einem vorläufigen Abschluss. An ihrem Anfang stand die Frage nach der Möglichkeit gegenwärtiger Kunstmusik. Vor dem Hintergrund des Programms eines ästhetischen Materialismus wurde eine Deutung des *Piano Concerto* von Steen-Andersen entwickelt, welche einige Grundbedingungen in den Blick brachte, von denen her die eigentümliche Verfasstheit zeitgenössischer Kunstmusik verständlich wurde. Die Werke zeitgenössischer Musik antworten, ob sie es wollen oder nicht, auf diese historischen Bedingungen der Musikproduktion. Im Zuge dieser historischen Entwicklungen wurde aber der Begriff des musikalischen Werks selbst zum Problem: Auch der Werkbegriff hat seine Selbstverständlichkeit verloren. Die Reflexion auf die Bedingungen der Gegenwartsmusik musste daher die Gründe einsichtig machen, die den Werkbegriff haben problematisch werden lassen. Diese Motive der Werkkritik führten weit über den Fragekreis kompositorischer Probleme hinaus: Ihre Rechtfertigung fand die Werkkritik letztlich im Widerspruch, der zwischen dem Anspruch des ästhetischen Urteils und jeder etablierten Norm künstlerischer Einheitsbildung besteht. Der Rückgang zu den historischen Gründungstexten der modernen Ästhetik von Kant und Schlegel machte sichtbar, dass dieser Widerspruch dem ästhetischen Urteil nicht von außen widerfährt, sondern diese Urteilsform im Kern betrifft. Aus dieser Einsicht ließ sich ein Werkbegriff formulieren, der diesen Konflikt integriert: Kunstwerke können dem ästhetischen Urteil nur genügen, wenn ihre Formen selbst eine kritische Reflexion auf ihre materialen Bedingungen vollziehen. Diese selbstkritische Verfasstheit der Werke hat zur Folge, dass sie grundsätzlich keine konfliktfreien, affirmativen Ganzheiten ausbilden, sondern ihre Totalität nur als Schein eines Nochnichtseienden konstruieren: Sie sind fragmentarisch verfasst. Ein solcher Werkbegriff entschärft zwar die Problemlage der zeitgenössischen Musik nicht, aber er stellt sie doch in ein anderes Licht. Er macht verständlich, inwiefern die Fragwürdigkeit des Werkbegriffs zum Begriff des Kunstwerks wesentlich dazu gehört.

Wenn das zutrifft, dann ist das Ringen der zeitgenössischen Musik mit dem Begriff des Werks kein Zeichen des Verfalls der Kunst. Es ist auch kein Anlass, auf diese Kategorie schlichtweg zu verzichten. Vielmehr zeigt sich die kritische Selbstbefragung der Möglichkeit von Kunstwerken, die bis zur Verzweigung gehen kann, als die einzige Weise, in der Kunst überhaupt gelingen kann. Diese Einsicht galt es in einem letzten Schritt zumindest auf einige kompositorische Ansätze und künstlerische Strategien zu beziehen, welche das gegenwärtige Musikschaffen prägen.

Dieser Rückbezug der philosophischen Grundbegriffe auf die künstlerische Produktion geschah in der Auseinandersetzung mit den Reflexionsmodellen der Natur, des Lebens und des Begriffs. Diese Begriffe wurden daraufhin befragt, ob sie die musikalische Arbeit am Schein, die Konstruktion und Selbstunterbrechung von musikalischen Totalitäten, einsichtig machen können, welche den Kern des modernen Werkbegriffs bildet. Diese Begriffe boten aber auch Scharnierstellen, an denen das Verhältnis von musikalischer Form und Material selbst wiederum in ein Verhältnis zu den gesellschaftlichen Bedingungen der Kunstproduktion gesetzt werden konnte. Die Arbeit am künstlerischen Material konnte so, schlaglichtartig, auf das so grundlegende wie problematische Verhältnis von Denken und gesellschaftlicher Reproduktion bezogen werden.

Dieser Reflexionsgang endete im Nachvollzug der Dialektik des künstlerischen Begriffs. Auch die Konzeptkunst, so die Behauptung, muss als eine Dramatisierung jener Selbstkritik des begrifflichen Denkens verstanden werden, die das ästhetische Urteil vollzieht. Das Wahrheitsmoment, das in der Rede von der post-konzeptuellen Situation der Gegenwartskunst liegt, wurde dahingehend umgedeutet, dass auch die Verfahren und Strategien der historischen Konzeptkunst ins musikalische Material eingegangen sind und als solche auf ihre Erneuerung drängen.

Wenn auf diese Weise noch die theoretische Reflexion auf den Kunstbegriff zum Faktor dessen wurde, womit Künstlerinnen gegenwärtig arbeiten, dann stellt sich aber die Frage, wie sich wiederum die theoretische Reflexion, welche die philosophische Untersuchung der Gegenwartsmusik anstellt, zu diesem ganzen Komplex verhält. Denn auch die philosophische Reflexion der Ästhetik ist eine Form von Theorie. Sie fällt nicht mit der Selbstkritik des begrifflichen Denkens im ästhetischen Urteil zusammen, sondern ist eine gesonderte Gestalt des begrifflichen Denkens. Es stellt sich, anders gesagt, die Frage, wie sich die Begriffe der Ästhetik zur Begriffskritik des ästhetischen Urteils verhalten. Sie lässt sich zum Problem zuspitzen, wie überhaupt ästhetische Begriffe möglich sind.

Eine elaborierte Tradition der Ästhetik hat dieses Problem dadurch zu lösen versucht, dass es ästhetische Begriffe als Regeln konzipiert, welche die Subsumtion von ästhetischen *Eigenschaften* ermöglichen.⁵⁷⁴ Ästhetische Begriffe funktionieren dann analog zur empirischen Bestimmung von Weltausschnitten, nur dass sie keine gewöhnlichen Gegenstandsmerkmale, sondern eben ästhetische Qualitäten der Gegenstände bestimmen. Diese ästhetischen Eigenschaften haben die Besonderheit, dass sie, wie die sekundären Eigenschaften der Farb- oder Klangwahrnehmung, nur in Relation zu den erfahrenden Subjekten gedacht werden

⁵⁷⁴ Die Diskussion wurde angestoßen von Frank Sibley, *Aesthetic Concepts*, in: *Philosophical Review* 68/4, 1959, 421–450; Frank Sibley, *Aesthetic and Non-aesthetic*, in: *Philosophical Review* 74/2, 1965, 135–159.

können.⁵⁷⁵ Die ästhetischen Eigenschaften bezeichnen somit relationale Bestimmungen von Gegenständen, auf die sich die ästhetischen Begriffe beziehen. Ästhetische Urteile können so als Erkenntnisurteile gedacht werden, in denen die ästhetischen Eigenschaften eines Gegenstands bestimmt werden. Die philosophische Reflexion der Ästhetik wird dann als ein Bereich der Erkenntnistheorie vorgestellt, in welchem die Eigentümlichkeiten dieser ästhetischen Erkenntnisse untersucht werden.

Eine solche Konzeption der Ästhetik widerspricht aber jenem Begriff des ästhetischen Urteils, der die vorangehenden Überlegungen angeleitet hat. In ihnen wurde davon ausgegangen, dass das ästhetische Urteil nicht die Form eines theoretischen Urteils hat, sondern das bestimmende Urteilen in Schwebelage versetzt. Die Vor- und Nachteile dieser Grundkonzeptionen können hier nicht im Einzelnen gegeneinander abgewogen werden. Das entscheidende Argument, das mir gegen die Reduktion des ästhetischen auf ein theoretisches Urteil zu sprechen scheint, ist Folgendes: Wenn man das ästhetische Urteil nach dem Modell des bestimmenden Urteils versteht, so löst es sich vom kunstkritischen Urteil ab. Denn die Erkenntnis, dass ein Gegenstand gewisse ästhetische Eigenschaften aufweist, fällt nicht mit dem Urteil zusammen, dass es sich um ein überzeugendes Kunstwerk handelt. *Kunst* kann nicht als eine Eigenschaft verstanden werden, die sich an einem Gegenstand feststellen ließe. Deshalb kann in diesem Rahmen das kunstkritische Urteil nicht mehr als ästhetisches Urteil gedeutet werden, sondern erscheint als ein Urteil, das den Gegenstand aufgrund seiner ästhetischen Eigenschaften als Kunst bewertet. Das kunstkritische Urteil müsste dann die Form eines Werturteils annehmen. Diese Form setzt aber voraus, dass es so etwas wie normative Ordnungen, Werthierarchien oder Maßstäbe gäbe, anhand derer etwas als Kunst bewertet werden könnte, insofern es gewisse ästhetische Eigenschaften aufweist. Die Logik des kunstkritischen Streits hat aber nicht diese Struktur: In ihm wird nicht zunächst festgestellt, dass etwas, sagen wir, die ästhetische Eigenschaft *elegant zu sein* aufweist, und dann bewertet, dass es sich um ein gelungenes Kunstwerk handelt, weil Kunst elegant sein soll. Der Streit der Kunstkritik dreht sich vielmehr um Gebilde, die überzeugen, indem sie solche allgemeinen Normen durchkreuzen. Vor dem Hintergrund der Werke, die im Verlauf dieser Arbeit herangezogen wurden, scheint mir einiges dafür zu sprechen, das kunstkritische Urteil von der Idee eines Wertmaßstabs gänzlich abzulösen. Das kunstkritische Urteil zeugt vielmehr von einer lustvollen Verunsicherung aller Wertmaßstäbe in der Erfahrung gelingender Werke.

575 Für eine überzeugende Ausarbeitung dieser Idee, vgl. Jochen Briesen, *Ästhetische Urteile und ästhetische Eigenschaften – Sprachphilosophische und metaphysische Überlegungen*, Frankfurt a. M. 2020.

Wenn man also, wie hier vorgeschlagen, das kunstkritische Urteil selbst als ästhetisches Urteil versteht, dann können die Begriffe der Ästhetik nicht als Regeln der Identifikation ästhetischer Eigenschaften verstanden werden. Das ästhetische Urteil operiert nicht mit einer Menge von ästhetischen Begriffen, mit denen es ästhetische Gegenstandseigenschaften bestimmt. Das ästhetische Urteil wendet gar keine Begriffe an, sondern bringt die Begriffe in eine gespannte Schwebelage. Was dadurch gedacht wird, ist kein Begriff, sondern eine ästhetische Idee, die ans singuläre Verhältnis von künstlerischer Form und Material gebunden ist. Die ästhetische Idee verleiht dem Werk seine nicht-begriffliche Einheit. Wie sollen aber dann die Ausdrücke gedeutet werden, die im Verlauf dieser Arbeit als *ästhetische Kategorien* oder *ästhetische Begriffe* bezeichnet wurden?

Ein Ausweg aus dieser Schwierigkeit öffnet sich, wenn man die Rede von ästhetischen Begriffen so deutet, dass sie nicht eine Teilmenge von Begriffen anzeigt, sondern eine *ästhetische Verwendung* von Begriffen meint. Der Unterschied läge dann nicht zwischen Arten von Begriffen oder Eigenschaften, sondern zwischen dem ästhetischen und dem nicht-ästhetischen Gebrauch von Begriffen. Damit soll natürlich nicht gemeint sein, dass dieser Gebrauch zu Urteilen führt, die Kunstwerke wären. Begriffe werden ästhetisch verwendet, wenn sie zur Bestimmung des Scheins dienen. Sie bestimmen dann nicht, was der Gegenstand ist, sondern wie er zu sein scheint. Wir haben bereits gesehen, inwiefern die musikalische Form als ein Scheinzusammenhang verstanden werden kann, der sich *als Schein* darbietet. Die Bestimmungen des Werks sind scheinhaft, weil sie nur in einem Zusammenhang sich selbst negierender Gestalten Bestand haben. Wenn Begriffe verwendet werden, um solche einzelnen Scheingestalten eines Werks zu bestimmen, so geschieht das immer unter dem Vorbehalt, dass diese Bestimmungen zugleich als unwirkliche Sachverhalte vorliegen. Um diese Verwendung von Begriffen vom gewöhnlichen Bestimmen von vorliegenden Sachverhalten abzugrenzen, kann dieser Gebrauch als ein *Charakterisieren* des Scheins bezeichnet werden. Sprachlich wird diese schwebende Verwendung von Begriffen durch Formulierungen angezeigt wie etwa, dass sich etwas anhört, *als ob* es soundso sei, dass es ist, *als sei* etwas der Fall, oder dass etwas sich so verhält, *wie wenn* diesundjenes geschähe. Solche Formulierungen verdeutlichen, dass die Bestimmung des Scheins, den ein Werk errichtet, die Selbstnegation dieser Bestimmungen im Werkzusammenhang mitdenkt. Die begriffliche Bestimmung dessen, was im Werk der Fall zu sein scheint, geschieht so unter der Maßgabe des ästhetischen Urteils. Das ästhetische Urteil denkt das Kunstwerk, indem es das begriffliche Bestimmen in eine gespannte Schwebelage versetzt. Diese Schwebelage kommt dadurch zustande, dass die schematischen Vereinheitlichungen der Einbildungskraft durchkreuzt und so in eine fortwährende Umwandlung gedrängt werden. Die Charakterisierung der Momente des Kunstwerks

sind begriffliche Bestimmungen unter der Maßgabe dieser Aufhebung des bestimmenden Urteilens. Sie dienen dazu, die Umbildungsprozesse nachzuzeichnen, in welche das Kunstwerk die Vermögen des Denkens treibt. Sie sind daher Bestimmungen, die ihrer eigenen Momenthaftigkeit und Partialität bewusst sind: Sie sagen nicht, was ein Ausschnitt des Werks ist, sondern wie es in einer gewissen Phase jenes Prozesses, den das Kunstwerk vergegenständlicht, aufgefasst wird.

Wenn diese Konzeption zutrifft, dann müssen auch die Begriffe des Kunstdiskurses, in unserem Fall: der Musiktheorie, anders gedacht werden. Wenn sie als Explikationen des ästhetischen Scheins gelten sollen, dann können sie keine gewöhnliche Sachbestimmung leisten. Denn die Begriffsregeln mit ihren imaginativen Schemata werden im ästhetischen Urteil ja gerade in Bewegung versetzt. Die Begriffe der Musiktheorie müssen vielmehr auf die Selbstverwandlung der Schemata in der Auseinandersetzung mit den Werken bezogen werden: Sie sind Begriffe des freien Schematisierens der Einbildungskraft. Erst dann werden sie als ästhetische Begriffe verwendet: als Begriffe, welche die so unterschiedlichen Umbildungsprozesse auf den Begriff bringen, denen die Schemata der Einbildungskraft im Versuch, ein Werk zu erfassen, unterzogen werden. In solchen Begriffen steckt dann immer auch ein Moment der Begriffskritik, die mit dem ästhetischen Urteil einhergeht: Es sind Begriffe eines Geschehens, das eine Selbstkritik des begrifflichen Denkens darstellt. Nur als solche taugen die Begriffe der Kunsttheorie dazu, die ästhetischen Ideen zu artikulieren, welche die Kunstwerke im Spannungsverhältnis von Material und Form darstellen.

Adorno hat für eine solche Verwendung der musiktheoretischen Begriffe den Ausdruck einer *materialen Formenlehre* geprägt und in seiner Deutung der Werke Gustav Mahlers, zumindest ansatzweise, ausgeführt.⁵⁷⁶ Den Kerngedanken formuliert Adorno als »Deduktion der Formkategorien aus ihrem Sinn«.⁵⁷⁷ Musikalische Formkategorien sind Begriffe wie Haupt- und Nebensatz, Hin- und Überleitung, Durchführung, Spannungs- und Auflösungsfelder, Fortsetzung, Entwicklung,

576 Vgl. Theodor W. Adorno, Mahler. Eine musikalische Physiognomik, in: *Die musikalischen Monographien* (Gesammelte Schriften, 13), Frankfurt am Main 2017, 149–320, 193ff.; Theodor W. Adorno, Vers une musique informelle, in: *Musikalische Schriften 1–3* (Gesammelte Schriften, 16), Frankfurt am Main 2017, 493–540, 503–505; Theodor W. Adorno et al., *Einleitung in die Soziologie* (1968) (Nachgelassene Schriften. Abteilung IV, Vorlesungen, Bd. 15), Frankfurt am Main 1993, 243–245; Hermann Danuser, *Materialle Formenlehre – Ein Beitrag Adornos zur Theorie der Musik*, in: Adolf Nowak und Markus Fahlbusch (Hg.), *Musikalische Analyse und kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik*, Tutzing 2007, 19–49.

577 Theodor W. Adorno, Mahler. Eine musikalische Physiognomik, 2017 (wie Anm. 576), 193.

Reprise, Kontrast, Bestätigung, Coda und viele mehr. Werden sie als Begriffe des Schulgerechten verwendet, so bezeichnen sie allgemeine Regeln, anhand derer sich normalisierte Formteile von Kompositionen eines gewissen Stils identifizieren lassen. Sie bilden Schemata der Auffassung musikalischer Einheiten, welche auf schematische Weise gewisse Formfunktionen erfüllen. Eine materiale Formenlehre wäre dagegen der Versuch, jene Veränderung auf Begriffe zu bringen, welche diese allgemeinen Schemata in der Form einzelner Werke erfahren. Der Sinn, aus dem eine materiale Formenlehre ihre Kategorien herleitet, ist der singuläre Sinnzusammenhang eines Werks. In ihm nehmen die eingeübten Schemata musikalischer Einheitsbildung genau dadurch einen Sinn an, dass sie sich verändern. Die Begriffe einer materialen Formenlehre beziehen sich daher nicht auf allgemeine Formtypen und Funktionsschemata, sondern auf die Transformationsprozesse, welche die materiale Form eines Werks vergegenständlicht. Solche Begriffe sind daher mit einem zeitlichen Index versehen: Es sind Bestimmungen, welche auf die besonderen Operationen zielen, welche eine musikalische Form an ihrem Material vollzieht. In diesem Sinne entwickelt Adorno in seiner Interpretation der Symphonik Mahlers Kategorien wie Durchbruch, Suspension und Erfüllung.⁵⁷⁸ Sie benennen die besondere Weise, wie in Mahlers Symphonik etablierte Formfunktionen transformiert werden. Insofern handelt es sich bei ihnen um mehr als bloße Namen einzelner Stellen: Es sind Begriffe von einer gewissen Allgemeinheit. Aber die Allgemeinheit dieser Verfahren ist doch an den historischen Stand des Materials gebunden, das in Mahlers Symphonik verarbeitet wird: Sie bilden keine klassifikatorischen Merkmaleinheiten, die man losgelöst von diesem Materialstand verwenden könnte, um musikalische Sachverhalte zu identifizieren.

Mit der Idee einer materialen Formenlehre ist eine Möglichkeit ästhetischer Begriffe umrissen. Sie können nur in der Auseinandersetzung mit einzelnen Werken oder Werkgruppen gewonnen werden, indem sie deren spezifische Umformung des Materials etablierter Formschemata herausarbeiten. Die philosophische Ästhetik geht aber nicht in solchen Einzeluntersuchungen auf. Die vorliegende Arbeit hat sich weitgehend in einer höheren Abstraktionsebene bewegt, indem sie Grundbegriffe der Musikproduktion hinterfragte. Auch diese Begriffe müssen so verwendet werden, dass sie sich auf den ästhetischen Schein beziehen. Dieser Schein besteht aber gerade darin, dass etwas sich als etwas zu verstehen gibt, was es nicht ist. Begrifflich lassen sich solche Zusammenhänge im Allgemeinen daher nur dialektisch bestimmen: Es sind Sachverhalte, die ihre eigene Negation beinhalten. Deshalb nimmt die begriffliche Reflexion der Ästhetik, wenn die dem Scheincharakter der Kunst genügen will, die Form eines dialektischen Nachvollzugs von Negationsverhältnissen

an. Wenn die vorliegende Arbeit streckenweise den Zug einer Verteidigung gewisser theoretischer Positionen annahm, so wurde sie dieser Anforderung nicht gerecht. Die Kritik der Verkürzungen und Einseitigkeiten kunsttheoretischer Vorschläge, welche einen großen Teil dieser Arbeit ausmachten, darf nicht ins Beharren auf einer gesicherten Position umkippen, welche kaum weniger einseitig wäre. Die kritische Auseinandersetzung hat ihren Wert darin, die Probleme, welche die Gegenwartsmusik aufwirft und aus denen sie ihre unaufgelöste Dringlichkeit bezieht, sichtbar zu machen. Wenn in dieser Arbeit auf irgendetwas beharrt werden sollte, dann ist es die Idee einer radikalen Ungesicherheit der zeitgenössischen Musik. Anders ist sie nicht möglich.

Dank

Wenn der Monolog dieses Buches nicht völlig geistlos geblieben ist, dann ist es den vielen Gegenstimmen zu verdanken, die in ihm ungenannt sprechen. Ich danke Emmanuel Alloa, Lydia Goehr, Gunnar Hindrichs und Matthias Schmidt für die jahrelange Unterstützung und Betreuung meines Promotionsvorhabens. Für die Gespräche und die Hilfe am Text danke ich Thomas Aeppli, Wacyl Azzouz, Tobias Ertl, Adèle, Damian und Isabelle Haffter, Jim Igor Kallenberg, Markus Klammer, Silvan Moosmüller, Golnar Narimani, Mario Schärli, Marc Nicolas Sommer, Ralph Ubl, Monika Voithofer, Bastian Zimmermann. Ich danke den Mitarbeitenden der *Eikones Graduate School*, des Philosophischen Seminars und des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Basel, des Philosophy Departments der Columbia University in New York sowie meinen Kolleginnen und Studierenden des Departements für Philosophie der Universität Fribourg; sie boten mir während der Jahre, in denen dieses Buch entstand, ein so vergnügliches wie produktives Arbeitsumfeld. Für die finanzielle Unterstützung des Promotionsstudiums und der Veröffentlichung bin ich der Universität Basel, der Universität Fribourg und dem Schweizerischen Nationalfond zu Dank verpflichtet.

Unendlich danken möchte ich Camille Hongler; allein, was ich ihr verdanke, geht weit über alles, was sich danksagen lässt, hinaus.

Bibliographie

- Abram, Omri, Timbre-based composition, multiple perspectives and ambiguity in Rebecca Saunders' compositional style, in: *Tempo* 75/297, 2021, 20–34.
- Adorno, Theodor W., Die Kunst und die Künste, in: *Kulturkritik und Gesellschaft I* (Gesammelte Schriften, 10), Frankfurt am Main 1977, 432–453.
- *Einleitung in die Soziologie* (1968) (Nachgelassene Schriften. Abteilung IV, Vorlesungen, Bd. 15), Frankfurt am Main 1993.
- Das Altern der Neuen Musik, in: *Dissonanzen* (Gesammelte Schriften, 14), Frankfurt am Main 2003, 143–167.
- Der Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens, in: *Dissonanzen* (Gesammelte Schriften, 14), Frankfurt am Main 2003.
- Warum Zwölftontechnik, in: *Musikalische Schriften* (Gesammelte Schriften, 18), Frankfurt am Main 2003, 114–117.
- *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, Henri Lonitz (Hg.), Frankfurt am Main 2005.
- *Philosophie der neuen Musik* (Gesammelte Schriften, 12), Frankfurt am Main 2009.
- *Ästhetische Theorie*, Gretel Adorno und Rolf Tiedemann (Hg.) (Gesammelte Schriften, 7), Frankfurt am Main 2012.
- *Beethoven: Philosophie der Musik: Fragmente und Texte*, Rolf Tiedemann (Hg.), Frankfurt am Main 2015.
- Spätstil Beethovens, in: *Musikalische Schriften IV* (Gesammelte Schriften, 17), Frankfurt am Main 2015, 13–17.
- *Ästhetik: 1958–59*, Eberhard Ortland (Hg.) (Nachgelassene Schriften, 3), Frankfurt am Main 2017.
- Berg. Der Meister der kleinsten Übergangs, in: *Die musikalischen Monographien* (Gesammelte Schriften, 13), Frankfurt am Main 2017, 321–495.
- Bergs kompositionstechnische Funde, in: *Musikalische Schriften 1–3* (Gesammelte Schriften, 16), Frankfurt am Main 2017, 413–432.
- Form in der Neuen Musik, in: *Musikalische Schriften 1–3* (Gesammelte Schriften, 16), Frankfurt am Main 2017, 607–627.
- Mahler. Eine musikalische Physiognomik, in: *Die musikalischen Monographien* (Gesammelte Schriften, 13), Frankfurt am Main 2017, 149–320.
- Vers une musique informelle, in: *Musikalische Schriften 1–3* (Gesammelte Schriften, 16), Frankfurt am Main 2017, 493–540.
- Versuch über Wagner, in: *Die musikalischen Monographien* (Gesammelte Schriften, 13), Frankfurt am Main 2017, 8–148.
- *Jargon der Eigentlichkeit* (Gesammelte Schriften, 6), Frankfurt am Main 2020.
- *Negative Dialektik* (Gesammelte Schriften, 6), Frankfurt am Main 2020.
- Adorno, Theodor W. und Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente* (Gesammelte Schriften, 3), Frankfurt am Main 1997.

- Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug, in: *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente* (Gesammelte Schriften, 3), Frankfurt am Main 1997, 141–191.
- Aerts, Hans, ›Modell‹ und ›Topos‹ in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2, 2007, 143–158.
- Agawu, Kofi, Analyzing Music under the New Musicological Regime, in: *The Journal of Musicology* 15/3, 1997, 297–307.
- Agawu, V. Kofi, *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*, Princeton, N.J. 1991.
- *Music as discourse: semiotic adventures in romantic music*, New York 2009.
- Allison, Henry E, *Kant's theory of taste: a reading of the »Critique of aesthetic judgment«*, Cambridge 2010.
- Alloa, Emmanuel, Metaxy oder: Warum es keine immateriellen Medien gibt, in: Gertrud Koch et al. (Hg.), *Imaginäre Medialität: Immaterielle Medien*, München 2012, 13–34.
- The Inorganic Community: Hypotheses on Literary Communism in Novallis, Benjamin, and Blanchot, in: *boundary 2* 39/3, 2012, 75–95.
- Alloa, Emmanuel und Christoph Haffter, De quoi l'esthétisation est-elle le nom ?, in: *Nouvelle revue d'esthétique* n° 28/2, 2021, 5–23.
- Alperson, Philip, On Musical Improvisation, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43/1, 1984, 17–29.
- Arbo, Alessandro, »Enregistrement-document« ou »enregistrement-œuvre«? Un problème épistémique, in: Alessandro Arbo und Pierre-Emmanuel Lephay (Hg.), *Quand l'enregistrement change la musique*, Paris 2017, 15–38.
- Austin, J.L., *How to do things with words*, Oxford 1962.
- Ayer, Alfred Jules, *Language, truth and logic*, New York 1970.
- Azzouz, Wacyl, *Die Andersheit des Kunstwerks. Zu Theodor W. Adorns Kunstwerkbegriff in der Ästhetischen Theorie*, Tübingen 2022.
- Baillet, Jérôme, *Gérard Grisey: fondements d'une écriture*, Paris 2000.
- Bartel, Dietrich, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1997.
- Bauman, Zygmunt, *Liquid modernity*, Cambridge 2000.
- Beal, Amy, Musica Elettronica Viva and the Art Ensemble of Chicago: Tradition and Improvisation in Self-Exile ca. 1970, in: Felix Meyer (Hg.), *Crosscurrents: American and European Music in Interaction, 1900–2000*, Basel 2014, 364–374.
- Becker, Alexander und Matthias Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn: Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main 2007.
- Beckert, Jens und Stephan Gebauer, *Imaginierte Zukunft: fiktionale Erwartungen und die Dynamik des Kapitalismus*, Berlin 2018.
- Behler, Ernst, Die Theorie der romantischen Ironie, in: *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, Paderborn 1988, 46–65.
- *German Romantic Literary Theory*, Cambridge 1993.
- Beiser, Frederick C., *The romantic imperative: the concept of early German romanticism*, Cambridge (Mass.) 2006.

- Bekker, Paul, *Materiale Grundlagen der Musik*, in: *Organische und mechanische Musik*, Stuttgart 1928, 87–114.
- Benjamin, Walter, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Uwe Steiner (Hg.) (Werke und Nachlass, 3), Frankfurt 2008.
- Bennett, Jane, *The Enchantment of Modern Life. Attachments, Crossings, and Ethics*, Princeton, N.J 2001.
- *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham 2010.
- Berio, Luciano et al., *Two interviews*, New York 1985.
- Bernstein, J. M., Poesy and the arbitrariness of the sign: notes for a critique of Jena romanticism, in: Nikolas Kompridis (Hg.), *Philosophical romanticism*, Abingdon, OX ; New York 2006, 143–172.
- Bertram, Georg W, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2018.
- *Improvisation als Paradigma künstlerischer Wirksamkeit und ihrer sozialen Dimension*, in: *Funktionen der Künste. Transformatorische Potentiale künstlerischer Praktiken*, Stuttgart 2021, 17–31.
- Bertram, Georg W. et al. (Hg.), *Die Kunst und die Künste: ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, Berlin 2021.
- Besada, José L., *Metamodels in compositional practices – the case of Alberto Posada's »Liturgia fractal«*, Paris 2017.
- Besseler, Heinrich, Grundfragen des musikalischen Hörens, in: *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, Leipzig 1978, 29–53.
- Beyer, Stefan, Mark Bardens a tearing of vision (2012), in: *Musik & Ästhetik* 18/71, 2014, 32–45.
- Bishop, Claire, *Artificial bells: participatory art and the politics of spectatorship*, London ; New York 2012.
- Black, Fischer und Myron Scholes, The Pricing of Options and Corporate Liabilities, in: *Journal of Political Economy* 81/3, 1973, 637–654.
- Blanchot, Maurice, L'Athenaeum, in: *L'entrelien infini*, Paris 2006, 515–517.
- Boehmer, Konrad, *Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik*, Darmstadt 1967.
- Boghossian, Paul, »The Status of Content«, in: *Philosophical Review* 99, 1990, 157–84.
- Boltanski, Luc und Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme* (380), Paris 2011.
- Boltanski, Luc und Arnaud Esquerre, *Enrichissement: une critique de la marchandise*, Paris 2017.
- Boulez, Pierre, *Points de repère*, Jean-Jacques Nattiez et al. (Hg.), Paris 1995.
- Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998.
- Brandes, Heinz, *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*, Berlin 1935.
- Brassier, Ray, *Nihil Unbound. Enlightenment and Extinction*, Basingstoke; New York 2009.
- Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris 1983.
- Briesen, Jochen, *Ästhetische Urteile und ästhetische Eigenschaften – Sprachphilosophische und metaphysische Überlegungen*, Frankfurt a. M. 2020.

- Brodsky, Seth, *From 1989, or European music and the modernist unconscious*, Oakland, California 2017.
- Bubner, Rüdiger, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989.
- Ästhetisierung der Lebenswelt, in: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989, 143–156.
- Mutmaßliche Umstellungen im Verhältnis von Leben und Kunst, in: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989, 121–142.
- Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik, in: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989, 9–51.
- Buchloh, Benjamin, Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions, in: *October* 155, 1990, 105–143.
- Bull, Michael und Les Back (Hg.), *The auditory culture reader*, London ; New York 2015.
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Göttingen 2017.
- Butler, Judith, Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, in: *Theatre Journal* 40/4, 1988, 519–531.
- *Excitable speech: a politics of the performative*, New York 2021.
- Cage, John, How the Piano Came to be Prepared, in: *Empty Words. Writings '73–'78 by John Cage*, London 1980.
- Carnap, Rudolf, Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache, in: *Erkenntnis* 2, 1931, 219–241.
- Caskel, Julian, Adorno, Schubert, Beethoven: Zur Theoriebildung musikalischer Selbstreflexion im 19. Jahrhundert, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 76/2, 2019, 98–120.
- Cavallotti, Pietro, *Differenzen: poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey*, Schliengen 2010.
- »A quale dito di Stockhausen sei appeso?«, in: *Mimesis Journal. Scritture della performance* 19, 2, 2020, 7–24.
- Cendo, Raphaël, Excès de geste et de matière. La saturation comme modèle compositionnel, in: *Dissonance* 125, 2014, 21–33.
- Chalmers, David J., *The Character of Consciousness*, Oxford 2010.
- Chion, Michel, *Guide des objets sonores*, Paris 1983.
- *La musique concrète, art des sons fixés*, Lyon 2009.
- *Le son: traité d'acoulogie*, Paris 2010.
- Churchland, Paul M., *Matter and Consciousness*, Cambridge (Mass.) 1984.
- Ciciliani, Marko, Music in the Expanded Field, in: Michael Rebhahn und Thomas Schäfer (Hg.), *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, 2017, 23–35.
- Clark, Philip, Jennifer Walshe: The Art of Faking It. Misshapen Identities, in: *Wire* 321, 2010.
- Cook, Nicholas, *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*, Oxford; New York 2007.
- Scripting Social Interaction: Improvisation, Performance, and Western »Art« Music, in: Georgina Born et al. (Hg.), *Improvisation and Social Aesthetics*, 2020, 59–77.

- Coole, Diana H. und Samantha Frost (Hg.), *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Durham [NC]; London 2010.
- Cox, Christoph, *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics*, Chicago, IL 2018.
- Cox, Christoph und Malik Suhail, A Questionnaire on Materialisms, in: *October* 155, 2016, 26–18.
- Cox, Christoph, Jaskey, Jenny und Malik, Suhail (Hg.), *Realism Materialism Art*, Berlin 2015.
- Critchley, Simon, *Very little – almost nothing: death, philosophy, literature*, London; New York 1997.
- Croft, John, The Spectral Legacy, in: Robert Reigle und Paul Whitehead (Hg.), *Journal of the Royal Musical Association* 135/1, 2010, 191–197.
- Theses on liveness, in: *Organised Sound* 12/1, 59–66.
- Curran, Alvin, Composer's note, in: *Musica Elettronica Viva: MEV 40 (1967–2007)*, 2008, <https://www.dramonline.org/albums/mev-40-1967-2007/notes> (letzter Zugriff am 1.2.2023).
- Dahlhaus, Carl, Seconda pratica und musikalische Figurenlehre, in: *Claudio Monteverdi*, 1995, 3–12.
- Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, in: Hermann Danuser (Hg.), *Gesammelte Schriften* 3, Laaber 2001, 11–307.
- Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs, in: Hermann Danuser (Hg.) *Gesammelte Schriften* 8, Laaber 2005, 223–243.
- Zur Problemgeschichte des Komponierens, in: Hermann Danuser (Hg.) *Gesammelte Schriften* 6, Laaber 2008, 447–473.
- Danto, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge (Mass.) 1996.
- The End of Art: A Philosophical Defense, in: *History and Theory* 37/4, 1998, 127–143.
- *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 2005.
- Danuser, Hermann, Materiale Formenlehre – Ein Beitrag Adornos zur Theorie der Musik, in: Adolf Nowak und Markus Fahlbusch (Hg.), *Musikalische Analyse und kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik*, Tutzing 2007, 19–49.
- *Metamusik*, Schliengen 2017.
- Daston, Lorraine, *Against Nature* (Untimely Meditations), Cambridge (Mass.) 2019.
- Davies, David, *Art as performance*, Malden 2004.
- De Benedictis, Angela Ida, »Live is Dead?« : Some Remarks about Live Electronics Practice and Listening, in: Gianmario Borio (Hg.), *Musical listening in the age of technological reproduction*, London; New York 2019, 301–322.
- De Caro, Mario und David Macarthur (Hg.), *Naturalism in question*, Cambridge (Mass.) 2008.
- De Man, Paul, The Concept of Irony, in: Andrzej Warminski (Hg.), *Aesthetic ideology*, Minneapolis 1996, 163–184.
- Decroupet, Pascal, »Die Klangfarbe ist tot. Es lebe der Klang.« Sichtung einiger Beiträge zur Frage der spektromorphologischen Klangkomposition

- und Klangbeschreibung bei Instrumentalmusik, in: *Musiktheorie* 27/4, 293–304.
- Deines, Stefan (Hg.), *Kunst und Erfahrung: Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin 2013.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Paris 1972.
- *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris 1991.
- Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris 1967.
- Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris 2015.
- Dewey, John, *Art as Experience*, New York 1934.
- Dodd, Julian, *Works of music: an essay in ontology*, Oxford; New York 2007.
- Donin, Nicolas, Sonic Imprints: Instrumental Resynthesis in Contemporary Composition, in: Gianmario Borio (Hg.), *Musical listening in the age of technological reproduction*, London 2019, 323–41.
- Donin, Nicolas und Laurent Feneyrou (Hg.), *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, Lyon 2013.
- Drott, Eric, Spectralism, Politics and the Post-Industrial Imagination, in Björn Heile (Hg.), *The Modernist Legacy: Essays on New Music*, London 2009.
- During, Élie, Flux et opérations : prolégomènes à une métaphysique électronique, in: *Rue Descartes* 60/2, 2008, 51–61.
- Duve, Thierry de, *Kant after Duchamp*, Cambridge (Mass.) 1996.
- Dworschak, Thomas, *Hörbarer Sinn. Philosophische Zugänge zu Grundbegriffen der Musik*, Freiburg 2017.
- Eggebrecht, Hans Heinrich, *Zum Figur-Begriff der Musica poetica.*, Trossingen 1959.
- (Hg.), *Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 23), Stuttgart 1984.
- Eggers, Katrin und Christian Grüny (Hg.), *Musik und Geste: Theorie, Ansätze, Perspektiven* (Eikones), Paderborn 2018.
- Eisenstein, Sergei, *Nonindifferent nature*, Herbert Marshall (Übers.), Cambridge (Mass.) 1987.
- Eisler, Hanns, Über die Dummheit in der Musik, in: Manfred Grabs (Hg.), *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Leipzig 1973, 267–281.
- Elkins, James, *Art history versus aesthetics*, New York 2006.
- Elzenheimer, Regine, »... wenn in reicher Stille ...«. Pause, Fermate und Stille im Spätwerk Luigi Nonos, in: Patrick Primavesi und Simone Mahrenholz (Hg.), *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Schliengen 2005, 71–84.
- Emons, Hans, *Montage – Collage – Musik*, Berlin 2009.
- Esposito, Elena, *Die Zukunft der Futures: die Zeit des Geldes in Finanzwelt und Gesellschaft*, Heidelberg 2010.
- Feige, Daniel Martin, Zwischen den Künsten, in: *Musik & Ästhetik* 21/84, 2017, 14–29.

- Das Werk im Lichte der Logik der Improvisation, in: Lutz Danneberg et al. (Hg.), *Das Werk*, 2019, 47–64.
- Feller, Ross, E-Sketches: Brian Ferneyhough's Use of Computer-Assisted Compositional Tools, in: Friedemann Sallis und Patricia Hall (Hg.), *A handbook to twentieth-century musical sketches*, Cambridge 2011, 176–88.
- Ferneyhough, Brian, *Time and Motion Study II*, 1977.
- Fineberg, Joshua, Guide to the basic concepts and techniques of spectral music, in: *Contemporary Music Review* 19/2, 2000, 81–113.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004.
- Fitch, Lois, *Brian Ferneyhough*, 2013.
- Flynt, Henri, Concept Art, in: La Monte Young und Jackson Mac Low (Hg.), *An Anthology of chance operations, concept art, anti art, indeterminacy, plans of action, diagrams, music, dance constructions, improvisation, meaningless work, natural disasters, compositions, mathematics, essays, poetry*, New York 1970.
- Forte, Allen, *The structure of atonal music*, New Haven 1980.
- Frank, Manfred, *Einführung in die frühromantische Ästhetik: Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1989.
- »Unendliche Annäherung«: die Anfänge der philosophischen Frühromantik, Frankfurt am Main 1997.
- Freyenhagen, Fabian, Honneth on Social Pathologies: A Critique, in: *Critical Horizons* 16/2, 2015, 131–152.
- Fried, Michael, Art and objecthood, in: *Art and objecthood: essays and reviews*, Chicago 1998, 148–172.
- Fuhrmann, Wolfgang und Claus-Steffen Mahnkopf, *Perspektiven der Musikphilosophie*, Berlin 2021.
- Gabor, D., Acoustical Quanta and the Theory of Hearing, in: *Nature* 159/4044, 1947, 591–594.
- Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode* (Gesammelte Werke, 1), Tübingen 2010.
- Gadenstätter, Clemens, Semantical Investigations. Vom akustischen Signal zum musikalischen Ereignis. Skizzen zu einer kompositorischen Poetik, in: Jörn Peter Hiekel und Marion Demuth (Hg.), *Freiräume und Spannungsfelder. Zur Situation der zeitgenössischen Musik heute* 113. Bd., Mainz 2009, 89–103.
- Genevois, Hugues und Raphaël de Vivo (Hg.), *Les nouveaux gestes de la musique*, Marseille 1999.
- Gérard, Grisey, La musique: le devenir des sons, in: *La Revue musicale, L'Itinéraire special*, 1982, 291–300.
- Gioni, Francesco und Marco Ligabue, Un approccio esteso-cognitivo alla descrizione dell' objet sonore, in: Rossana Dalmonte und Mario Baroni (Hg.), *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, Trento 1992, 471–481.
- Glaser, Bruce, Questions to Stella and Judd, in: Gregory Battcock (Hg.), *Minimal art: a critical anthology*, Berkeley 1995, 148–164.

- Goehr, Lydia, *Political Music and the Politics of Music*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52/1, 1994, 99–112.
- *The Quest for Voice: Resituation Musical Autonomy*, in: *The quest for voice: on music, politics, and the limits of philosophy: the 1997 Ernest Bloch lectures*, Oxford; New York 2002, 88–131.
- *For the Birds/Against the Birds: Modernist Narratives on the End of art*, in: *Elective affinities: musical essays on the history of aesthetic theory*, New York 2008, 79–107.
- *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 2008.
- *The Pastness of the Work: Albert Speer and the Monumentalism of Intentional Ruins*, in: *Elective affinities: musical essays on the history of aesthetic theory*, New York 2008, 136–170.
- Goodman, Nelson, *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Indianapolis 1976.
- Gorodeisky, Keren und Eric Marcus, *Aesthetic Rationality*, in: *Journal of Philosophy* 115/3, 2018, 113–140.
- Graham, Stephen, *Sounds of the Underground: A Cultural, Political and Aesthetic Mapping of Underground and Fringe Music*, Ann Arbor 2016.
- Greenberg, Clement, *Modernist Painting*, in: Richard Kostelanetz (Hg.), *Esthetics contemporary*, Buffalo 1978, 198–206.
- *Collage*, in: *Art and culture: critical essays*, Boston 1984, 70–83.
- Gregory Currie, *An Ontology of Art*, New York 1989.
- Griffiths, Paul, *Modern music and after*, New York 2010.
- Grisey, Gérard, *Tempus ex machina*, in: *Entretemps* 8, 1989, 101.
- *Écrits ou L'invention de la musique spectrale*, Guy Lelong (Hg.), Paris 2008.
- Groth, Sanne Krogh und Holger Schulze (Hg.), *The Bloomsbury handbook of sound art*, New York 2020.
- Grüny, Christian, *Kunst des Übergangs: philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist 2014.
- *Rhythmus und Geste, oder Metaphysics in Mecklenburgh Street*, in: Matteo Nanni und Christian Grüny (Hg.), *Rhythmus – Balance – Metrum: Formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten*, Bielefeld 2014, 73–94.
- *Erdrückende Tradition?*, in: *MERKUR* 75/860, 2021, 47–58.
- Gumblich, Hans Ulrich et al. (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main 1988.
- Guyer, Paul, *Kant and the claims of taste*, Cambridge (Mass.) 1979.
- Haas, Georg Friedrich, *Grundlagen für eine neue Musiktheorie. Sechs Thesen*, in: *Dissonance* 117, 2012, 15–17.
- Habermas, Jürgen, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt am Main 1981.
- *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, Frankfurt am Main 2015.
- *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main 2016.
- Haffter, Christoph, *Über die Schulter schauen. Gibt es eine Musiktheorie der Gegenwart? Christoph Haffter im Gespräch mit Johannes Menke und Michel Roth*, in: *Dissonance* 139, 2017, 14–22.

- Grenzen der Reflexion. Pragmatismus, Idealismus und Frühromantik als Formen unendlicher Philosophie, in: *Symphilosophie* 11, 2019, 75–104.
- Improvisation as Aesthetic Appearance, in: Marcello Ruta, Alessandro Bertinetto (Hg.), *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, London 2021.
- Strategischer Obskurantismus, in: *Positionen* 129, 2021, 10–20.
- Vom Neuern der alten Musik, in: *Musiktexte* 171, 2021.
- Haffter, Christoph und Emmanuel Alloa, Ästhetische Erfahrung, in: Judith Siegmund (Hg.), *Handbuch Kunstphilosophie*, Bielefeld 2022.
- Halper, Aaron, Rethinking Kant's distinction between the beauty of art and the beauty of nature, in: *European Journal of Philosophy* 28/4, 2020, 857–875.
- Hamilton, Andy, The aesthetics of imperfection: The finished work, and process versus product, in: Lara Pearson und Andy Hamilton (Hg.), *The aesthetics of imperfection in music and the arts: spontaneity, flaws and the unfinished*, New York 2020, 11–19.
- Harvey, David, *The Condition of Postmodernity*, Cambridge (Mass.); Oxford 2000.
- Hatten, Robert S., *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington 2004.
- Hatten, Robert S, *Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation, and interpretation*, Bloomington 2004.
- Hedwig, Klaus, Natura naturans/naturata, in: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Sechster Bd., Basel 1984, 504.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel (Hg.) (Werke, 13–15), Frankfurt am Main 2016.
- *Wissenschaft der Logik* (Werke, 5–6), Frankfurt am Main 2014.
- Hegel: Philosophie der Kunst. Sommersemester 1823. Nachschrift Hotho, in: Niklas Hebing (Hg.), *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Hamburg 2015.
- Heile, Björn, Musical modernism, global : comparative observations, in: Charles Wilson und Björn Heile (Hg.), *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, London 2019, 175–198.
- Hempel, Carl Gustav, Aspects of Scientific Explanation, in: *Aspects of Scientific Explanation and Other Essays in the Philosophy of Science*, New York 1965, 331–496.
- Henrich, Dieter, *Fichtes ursprüngliche Einsicht*, Frankfurt am Main 1967.
- Kant's Explanation of Aesthetic Judgement, in: *Aesthetic judgment and the moral image of the world*, Stanford, Calif. 1992, 29–56.
- Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart, in: *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, Frankfurt am Main 2003, 126–155.
- Hinkel, Jörn Peter (Hg.), *Ins Offene?: Neue Musik und Natur*, Mainz 2014.
- (Hg.), *Zurück zur Gegenwart? Weltbezüge in neuer Musik*, Mainz 2015.

- Natur, in: Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart 2016, 4530–434.
- Hilmer, Brigitte, *Scheinen des Begriffs*, Hamburg 1997.
- Hindrichs, Gunnar, Scheitern als Rettung Ästhetische Erfahrung nach Adorno, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74, 2000, 146–175.
- Was heißt heute: musikalische Modernität?, in: *Musik & Ästhetik* 7/28, 2003, 5–24.
- Die spekulative Struktur der Hermeneutik, in: *Der Raum der Einbildungskraft* (Internationales Jahrbuch für Hermeneutik, 14), Tübingen 2005, 223–241.
- Der Schein ist dem Wesen wesentlich, in: Tobias Braune-Krickau et al. (Hg.), *Vom Ende her gedacht: Hegels Ästhetik zwischen Kunst und Religion*, Freiburg 2014, 68–98.
- *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin 2014.
- Ästhetischer Materialismus, in: *Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie* 3/2, 2016, 246–255.
- Kulturindustrie, in: Gunnar Hindrichs (Hg.), *Klassiker Auslegen: Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung*, Berlin 2017, 61–80.
- Musikphilosophie aus ästhetischer Vernunft, in: Wolfgang Fuhrmann und Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *Perspektiven der Musikphilosophie*, Berlin 2021, 43–58.
- Hoban, Wieland, On the methodology and aesthetics of Form-Polyphony, in: Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *The foundations of contemporary composition* (New music and aesthetics in the 21st century, 3), Hofheim 2004, 85–117.
- Holtmeier, Ludwig, Analyzing Adorno – Adorno analyzing, in: Wolfram Ette (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, Freiburg/München 2004, 184–198.
- Vom Triebleben der Stufen. Gedanken zum Tonalitätsbegriff Arnold Schönbergs, in: Felix Diergarten et al. (Hg.), *Musik und ihre Theorien*, Dresden 2010, 84–107.
- Holzer, Andreas, *Zur Kategorie der Form in neuer Musik*, Wien 2011.
- Honneth, Axel et al., *Verdinglichung: eine anerkennungstheoretische Studie*, Berlin 2015.
- Pathologien des Sozialen. Tradition und Aktualität der Sozialphilosophie, in: *Das Andere der Gerechtigkeit: Aufsätze zur praktischen Philosophie*, Frankfurt am Main 2017, 11–69.
- Horkheimer, Max, Traditionelle und kritische Theorie, in: *Gesammelte Schriften* Viertes Bd., Frankfurt am Main, 162–216.
- Hubig, Christoph und Klaus Jacobi (Hg.), Das Können und die Möglichkeiten. Potentialität und Possibilität, in: *Cognitio humana – Dynamik des Wissens und der Werte*, Berlin 1997, 451–465.
- Husserl, Edmund, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Karl Schuhmann (Hg.) (Husserliana, 3.1), Dordrecht 1995.

- Hutchinson, Mark, *Coherence in New Music: Experience, Aesthetics, Analysis*, London ; New York 2019.
- Stairways in the Dark: Sound, Syntax and the Sublime in Haas' In Vain, in: *Tempo* 73/288, 2019, 7–25.
- Jaeggi, Rahel, *Kritik von Lebensformen*, Berlin 2014.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC 2005.
- Janecke, Christian, *Maschen der Kunst*, Springe 2011.
- Janz, Tobias, *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, 2015.
- Jauss, Hans-Robert, Schlegels und Schillers Replik auf die ›Querelle des Anciens et des Modernes, in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, 67–106.
- Judd, Donald, Specific Objects, in: *Complete Writings 1959–1975*, New York 1975, 181–189.
- Kane, Brian, Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn, in: *Sound Studies* 1/1, 2015, 2–21.
- Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, Jens Timmermann (Hg.), Hamburg 1998.
- *Kritik der Urteilskraft*, Heiner Klemme (Hg.), Hamburg 2006.
- Kerman, Joseph, *Contemplating music: challenges to musicology*, Cambridge (Mass.) 2004.
- Kern, Andrea, *Schöne Lust: eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*, Frankfurt am Main 2000.
- Kern, Andrea und Ruth Sonderegger (Hg.), *Falsche Gegensätze: zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt am Main 2002.
- Khurana, Thomas, Die Kunst der zweiten Natur und die andere Natur der Kunst, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 66/3, 2018, 339–361.
- Kim-Cohen, Seth, *In the blink of an ear: towards a non-cochlear sonic art*, New York 2009.
- Kirnbauer, Martin, *Vieltönige Musik: Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Basel 2013.
- Kivy, Peter, *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford, New York 2002.
- Klein, Richard, Der goldene Knochen. Schwierigkeiten mit Adornos Materialbegriff, in: Wolfgang Fuhrmann und Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *Perspektiven der Musikphilosophie*, Berlin 2021, 334–355.
- Kosuth, Joseph, Art after Philosophy, in: Gabriele Guercio (Hg.), *Art after Philosophy and after*, Cambridge (Mass.) 1991, 13–32.
- Kraemer, Florian, *Entzauberung der Musik: Beethoven, Schumann und die romantische Ironie*, München 2014.
- Kramer, Jonathan D., *Postmodern music, postmodern listening*, Robert Carl (Hg.), New York 2016.
- Krämer, Sybille, Connecting Performance and Performativity: Does It Work?, in: Laura Cull und Alice Lagaay (Hg.), *Encounters in Performance Philosophy*, New York 2014, 223–237.
- Krauss, Rosalind, Sculpture in the Expanded Field, in: *October* 8, 1979, 31–44.

- Krauss, Rosalind E., *A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*, New York 2000.
- Kreidler, Johannes et al., *Musik, Ästhetik, Digitalisierung: eine Kontroverse*, Hofheim 2010.
- Zum Materialstand der Gegenwartsmusik, in: Harry Lehmann et al. (Hg.), *Musik, Ästhetik, Digitalisierung: eine Kontroverse*, Hofheim 2010, 31–36.
 - Der aufgelöste Musikbegriff, in: *Sätze über musikalische Konzeptkunst*, Hofheim 2018, 70–84.
 - *Sätze über musikalische Konzeptkunst*, Hofheim 2018.
- Kubler, George, *The shape of time: remarks on the history of things*, New Haven [Conn.] 2008.
- Kuplen, Mojca, Reflective and Non-reflective Aesthetic Ideas in Kant's Theory of Art, in: *The British Journal of Aesthetics* 61/1, 2021, 1–16.
- Küpper, Joachim und Christoph Menke (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt 2003.
- La Motte-Haber, Helga de, *Musik und Natur: Naturanschauung und musikalische Poetik*, Laaber 2000.
- Lachenmann, Helmut, Klangtypen der neuen Musik, in: Josef Häusler (Hg.), *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, Wiesbaden 1996, 1–20.
- *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, Josef Häusler (Hg.), Wiesbaden 1996.
 - Über das Komponieren, in: Josef Häusler (Hg.), *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, Wiesbaden 1996.
 - Klang, Magie, Struktur – Ästhetische und strukturelle Dimensionen in der Musik Helmut Lachenmanns., in: Ulrich Mosch (Hg.), *Kunst als vom Geist beherrschte Magie: Texte zur Musik 1996 bis 2020*, Wiesbaden 2021, 319–353.
 - Nachdenken über Mark Andre, in: Ulrich Mosch (Hg.), *Kunst als vom Geist beherrschte Magie: Texte zur Musik 1996 bis 2020*, Wiesbaden 2021, 385–391.
- Lacoue-Labarthe, Philippe und Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris 1978.
- Langenbruch, Anna (Hg.), *Klang als Geschichtsmedium: Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung*, Bielefeld 2018.
- Latour, Bruno, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris 1999.
- On the Partial Existence of Existing and Non-existing Objects, in: Lorraine Daston (Hg.), *Biographies of scientific objects*, 2000, 247–269.
- Laurentius, Susanne, The Avant Gardai arrested Jennifer Walshe. Das irische Künstlerkollektiv Grúpat im Zwiespalt, in: *Dissonance* 114, 2011, 38–43.
- Lehmann, Harry, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst: Ästhetik nach Luhmann*, Paderborn 2005.
- Avantgarde heute, in: *Musik & Ästhetik* 10/38, 2006, 5–41.
 - *Die digitale Revolution der Musik: eine Musikphilosophie*, Mainz 2012.

- Lesaffre, Micheline et al. (Hg.), *Routledge companion to embodied music interaction*, London 2019.
- Levinson, Jerrold, What a Musical Work Is, in: *Journal of Philosophy* 77/1, 1980, 5–28.
- (Hg.), *The Oxford handbook of aesthetics*, Oxford 2013.
- Ligeti, György, Wandlungen der musikalischen Form, in: Monika Lichtenfeld (Hg.), *Gesammelte Schriften* Erster Bd., Mainz 2007, 85–105.
- Zustände, Ereignisse, Wandlungen. Bemerkungen zu Apparitions [1960], in: Monika Lichtenfeld (Hg.), *Gesammelte Schriften* Zweiter Bd., Mainz 2007, 173.
- Linke, Cosima, *Konstellationen – Form in neuer Musik und ästhetische Erfahrung im Ausgang von Adorno: eine musikphilosophische und analytische Untersuchung am Beispiel von Lachenmanns »Schreiben. Musik für Orchester«*, Mainz 2018.
- Lippard, Lucy R., *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley 1997.
- Lissa, Zofia, Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats, in: *Die Musikforschung* 19/4, 2021, 364–378.
- López, Francisco, *Environmental Sound Matter*, 1998, <http://www.franciscolopez.net/pdf/creatures.pdf> (letzter Zugriff am 1.2.2023).
- *Sonic Creatures*, 2019, <http://www.franciscolopez.net/pdf/creatures.pdf> (letzter Zugriff am 1.2.2023).
- Lukács, György, *Geschichte und Klassenbewußtsein* (Werke, 2), Bielefeld 2013.
- Lüthy, Michael, Das Ende wovon? Kunsthistorische Anmerkungen zu Dantos These vom Ende der Kunst, in: Christoph Menke und Juliane Rebentisch (Hg.), *Kunst. Fortschritt. Geschichte*, Berlin 2006, 57–66.
- Maar, Kirsten et al. (Hg.), *Generische Formen: dynamische Konstellationen zwischen den Künsten*, Paderborn 2017.
- Mahnkopf, Claus-Steffen, Hommage à Thomas Pynchon, in: Frank Cox et al. (Hg.), *Electronics in New Music* (New music and aesthetics in the 21st century, 4), Hofheim 2006, 100–139.
- *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist 2006.
- Second Modernity. An attempted assessment, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Facets of the second modernity* (New music and aesthetics in the 21st century, 6), Hofheim 2008, 9–16.
- (Hg.), *Musical material today* (New music and aesthetics in the 21st century, v. 8), Hofheim 2012.
- Typen posttonaler Rhythmik, in: Matteo Nanni und Christian Grüny (Hg.), *Rhythmus – Balance – Metrum: Formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten*, Bielefeld 2014, 95–108.
- Marchart, Oliver, *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin 2019.
- Marcuse, Herbert, Über den affirmativen Charakter der Kultur, in: *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt am Main 1968, 56–101.
- Marquard, Odo, *Aesthetica und Anaesthetica philosophische Überlegungen*, München 2003.

- Martin, Christian Georg, *Ontologie der Selbstbestimmung*, Tübingen 2012.
- Marx, Karl, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (Marx Engels Werke, 23), Berlin 1962, 11–802.
- *Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* (Marx Engels Werke, 1), Berlin 1983, 170–183.
- Marx, Karl und Friedrich Engels, *Die heilige Familie oder Kritik der kritischen Kritik. Gegen Bruno Bauer und Kunsorten* (Marx Engels Werke, 2), Berlin 1972.
- Mayer, Günter, Materialtheorie bei Eisler, in: *Weltbild-Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials*, Leipzig 1978, 93–348.
- McKay, Nicholas, On Topics Today, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2, 2007, 159–183.
- Mead, George H., The Nature of Aesthetic Experience, in: *International Journal of Ethics* 36/4, 1926, 382–393.
- Meillassoux, Quentin, *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris 2012.
- Menke, Christoph, *Die Gegenwart der Tragödie: Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt am Main 2005.
- *Kraft: ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt am Main 2008.
- *Die Souveränität der Kunst: ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main 2012.
- Ein anderer Geschmack. Weder Autonomie noch Massenkonsum, in: Christoph Menke und Juliane Rebentisch (Hg.), *Kreation und Depression: Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin 2012, 226–239.
- *Die Kraft der Kunst*, Berlin 2013.
- Mersch, Dieter, *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2002.
- Merton, Robert C., Theory of Rational Option Pricing, in: *The Bell Journal of Economics and Management Science* 4/1, 1973, 141–183.
- Metzger, David, *Musical modernism at the turn of the twenty-first century*, Cambridge 2011.
- Metzger, Heinz-Klaus, Die Krise der Figur, in: Rainer Riehn (Hg.), *Musik wozu: Literatur zu Noten*, Frankfurt am Main 1980, 129–36.
- Michaelsen, René, *Der komponierte Zweifel: Robert Schumann und die Selbstreflexion in der Musik*, Paderborn 2015.
- Mirowski, Philip, *More Heat than Light: Economics as Social Physics, Physics as Nature's Economics*, Cambridge 1989.
- Möbius, Hanno, *Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, Paderborn 2000.
- Monelle, Raymond, *The sense of music: semiotic essays*, Princeton, N.J. 2000.
- *The musical topic: hunt, military and pastoral*, Bloomington 2006.
- Morat, Daniel et al. (Hg.), *Handbuch Sound: Geschichte, Begriffe, Ansätze*, Stuttgart 2018.
- Morton, Timothy, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, New York 2016.

- Museo Reina Sofía (Hg.), *Audiosphere. Sound Experimentation 1980–2020*, Madrid 2020, https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/audiosfera_ingles_26.10.20.pdf (letzter Zugriff am 1.2.2023).
- Nadrigny, Pauline, *Musique et philosophie au XXe siècle: entendre et faire entendre*, Paris 2014.
- *Le voile de Pythagore: du son à l'objet*, Paris 2021.
- Netti, Giorgio, D'istante la durata, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Musical morphology* (New music and aesthetics in the 21st century, 2), Hofheim 2004, 177–195.
- Neubauer, John, Organicism and Music Theory, in: Darla Crispin (Hg.), *New paths: aspects of music theory and aesthetics in the age of romanticism*, Leuven 2009, 11–36.
- Nielinger-Vakil, Carola, *Luigi Nono: a composer in context*, Cambridge; New York 2015.
- Niemöller, Klaus Wolfgang, *Der sprachhafte Charakter der Musik*, Köln 2010.
- Nowak, Adolf, *Musikalische Logik: Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten*, Hildesheim 2015.
- Obert, Simon, *Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2008.
- O'callaghan, James, Spectral Music and the Appeal to Nature, in: *Twentieth-Century Music* 15/1, 2018, 57–73.
- O'Connor, Brian, *Adorno's Negative Dialectic: Philosophy and the Possibility of Critical Rationality*, Cambridge (Mass.) 2004.
- Oh, Hee Sook, 'Das abgelehnte Genie' – Betrachtungen zur Kritik an der musikalischen Genieästhetik im 20. Jahrhundert, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 44/1, 2013, 79–99.
- Oram, Celeste, Darmstadt's New Wave Modernism, in: *Tempo* 69/271, 2015, 57–65.
- Osborne, Peter, Conceptual art and/as philosophy., in: Michael Newman und Jon Bird (Hg.), *Rewriting conceptual art*, London 1999, 47–65.
- *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art.*, London 2013.
- The Terminology is in Crisis: Postconceptual Art and New Music, in: *The Postconceptual Condition: Critical Essays*, London 2017, 157–170.
- *The postconceptual condition*, London 2018.
- (Hg.), *Capitalism: Concept, Idea, Image: Aspects of Marx's Capital Today*, Kingston 2019.
- Osborne, Peter und Christoph Haffter, Towards a criticism of generic art. Peter Osborne in conversation with Christoph Haffter, in: *Dissonance* 137, 2017, 2–6.
- Ostermann, Eberhard, Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 1, 1991, 189–206.
- Pippin, Robert B., *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, Chicago, IL 2015.
- *Hegel's Realm of Shadows. Logic as Metaphysics in the Science of Logic*, Chicago London 2019.

- Adorno, Aesthetic Negativity, and the Problem of Idealism, in: *Philosophy by Other Means: The Arts in Philosophy and Philosophy in the Arts*, Chicago, IL 2021, 143–160.
- Polzhofer, Kai Johannes, Die Vermittlung von Expressivität und Introversion, in: *Musik & Ästhetik* 18/69, 2014, 34–51.
- Preis, Tobias, *Ökonophysik. Die Physik des Finanzmarktes*, Wiesbaden 2011.
- Pucciarelli, Daniel, *Materialismus und Kritik: Konzept, Aussichten und Grenzen des Materialismus im Ausgang von der Negativen Dialektik Theodor W. Adornos*, Würzburg 2019.
- Putnam, Hilary, *Reason, Truth and History*, Cambridge 1981.
- Putnam, Hilary, The Meaning of »Meaning«, in: *Minnesota Studies in the Philosophy of Science* 7, 1975, 131–193.
- Quine, Willard V. O., Two Dogmas of Empiricism, in: *Philosophical Review* 60/1, 1951, 20–43.
- Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris 2004.
- Schiller et la promesse esthétique, in: *Europe* 1900, 2004, 6–21.
- *Le spectateur émancipé*, Paris 2008.
- *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris 2011.
- Rathert, Wolfgang, Zeit als Motiv in der Musik des zwanzigsten Jh.s. Mit einem Ausblick auf Feldman und Nono, in: Richard Klein et al. (Hg.), *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*, Weilerswist 2000, 287–312.
- Ratner, Leonard G, *Classic music: expression, form, and style*, New York; London 1980.
- Rebentisch, Juliane, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003.
- *Die Kunst der Freiheit: zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin 2012.
- Über eine materialistische Seite von Camp, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft & Medienästhetik* 8/1, 2013, 165–178.
- Singularität, Gattung, Form, in: Kirsten Maar et al. (Hg.), *Generische Formen. Dynamische Konstellationen zwischen den Künsten*, Paderborn 2017, 9–23.
- Rebhahn, Michael, Hiermit trete ich aus der Neuen Musik aus, in: Thomas Schäfer und Michael Rebhahn (Hg.), *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik* 122, 2014, 89–95.
- Reckwitz, Andreas, *Die Erfindung der Kreativität: zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2019.
- *Die Gesellschaft der Singularitäten: zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2021.
- Reigle, Robert et al. (Hg.), *Spectral world musics: proceedings of the Istanbul spectral musics conference*, Istanbul 2008.
- Rigaudière, Pierre, La saturation, métaphore pour la composition ?, in: *Circuit* 24/3, 2014, 37–50.
- Franck Bedrossian: Parcours de l'oeuvre, in: *Ircam B.R.A.H.M.S.*, https://brahms.ircam.fr/franck-bedrossian#_ftn2 (letzter Zugriff am 1.2.2023).
- Röds, Curtis, *Microsound*, Cambridge (Mass.) 2002.
- Rödl, Sebastian, *Self-consciousness and objectivity: an introduction to absolute idealism*, Cambridge (Mass.) 2018.

- Rorty, Richard, *Contingency, irony, and solidarity*, Cambridge ; New York 1989.
- Rush, Fred, *Irony and idealism: rereading Schlegel, Hegel and Kierkegaard*, Oxford, United Kingdom 2016.
- Ruta, Marcello, Horowitz Does Not Repeat Either! Free Improvisation, Repeatability and Normativity, in: *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 9, 2017, 510–532.
- Rutherford-Johnson, Tim, *Music after the fall: modern composition and culture since 1989*, Oakland, California 2017.
- Sallis, Friedemann et al. (Hg.), *Live electronic music: composition, performance, study*, New York 2018.
- Saunders, Rebecca, <https://www.james-saunders.com/interview-with-rebecca-saunders/> (letzter Zugriff am 14.2.2021).
- Schaeffer, Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris 2015.
- Schaeffer, Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris 1952.
- *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris 2002.
- Schafer, R. Murray, *Music of the Environment*, 1973.
- *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester 1993.
- Schenker, Heinrich, Vom Organischen der Sonatenform, in: *Das Meisterwerk in der Musik II*, München 1926, 43–54.
- Schering, Arnold, *Die Lehre von den musikalischen Figuren.*, Regensburg; New York 1908.
- Schering, Arnold und Wilibald Gurlitt, *Das Symbol in der Musik, mit einem Nachwort von Wilibald Gurlitt.*, Leipzig 1941.
- Schick, Tobias Eduard, Klang als Form : Klang als Form, in: *Musik & Ästhetik* 22/88, 2018, 10–28.
- Klang, Body, Ritual – A Portrait of Pierluigi Billone, in: *Tempo* 75/297, 2021, 6–19.
- Schiller, Friedrich, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: *Theoretische Schriften* (Werke und Briefe Bd. 8), Frankfurt am Main 1992, 556–676.
- Schklowski, Wiktor, Kunst als Verfahren, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1994, 3–35.
- Schlegel, Friedrich, Philosophische Lehrjahre: 1796–1806; nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796–1828, in: Ernst Behler (Hg.), *Studien des Klassischen Altertums* (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 18), München 1963.
- Athenäums-Fragmente, in: Hans Eichner (Hg.), *Charakteristiken und Kritiken I: (1796–1801)* (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 2), München 1967.
- Gespräch über die Poesie, in: Hans Eichner (Hg.), *Charakteristiken und Kritiken I: (1796–1801)* (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 2), München 1967, 284–351.
- Lyceums-Fragmente, in: Hans Eichner (Hg.), *Charakteristiken und Kri-*

- tiken I: (1796–1801) (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 2), München 1967.
- Über das Studium der Griechischen Poesie, in: Ernst Behler (Hg.), *Studien des Klassischen Altertums* (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 1), München 1979, 217–367.
- Schmidt, Gunnar, *Klavierzerstörungen in Kunst und Popkultur*, Berlin 2013.
- Schmidt, Matthias, *Johannes Brahms: ein Versuch über die musikalische Selbstreflexion*, Wilhelmshaven 2000.
- »Spätwerk«. Anmerkungen zu Phänomen und Begriff – unter besonderer Berücksichtigung von Igor Strawinsky und Ernst Krenek, in: Claudia Maurer Zenck (Hg.), *Igor Strawinskys und Ernst Kreneks Spätwerke*, Schliengen 2014, 39–54.
- Schönberg, Arnold, *Harmonielehre*, Wien 1966.
- Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke, in: Ivan Vojtěch (Hg.), *Theoretische Schriften* (Gesammelte Schriften, 1), Frankfurt am Main 1976, 25–34.
- Schrimshaw, Will, *Immanence and immersion: on the acoustic condition in contemporary art*, New York 2017.
- Schulz, Walter, *Die Vollendung des deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings*, Pfullingen 1975.
- Schwarzkopf, Grit, *Vom Schönen zum Organismus zum Geist* (Konzepte. Hefte für Philosophie, 2), Frankfurt am Main 2016, 83–107.
- Seel, Martin, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt am Main 2009.
- *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt am Main 2019.
- Seidl, Hannes, Music as a Social Situation, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Substance and content in music today* (New music and aesthetics in the 21st century, 9), Hofheim 2014, 151–162.
- Sellars, Wilfrid S., Philosophy and the Scientific Image of Man, in: Robert Colodny (Hg.), *Science, Perception, and Reality*, 1962, 35–78.
- Shaikh, Anwar, *Capitalism: competition, conflict, crises*, Oxford ; New York, NY 2016.
- Shlomowitz, Matthew, The Automaton Approach, in: *Musik Texte* 149, 2016.
- Sibley, Frank, Aesthetic Concepts, in: *Philosophical Review* 68/4, 1959, 421–450.
- Aesthetic and Nonaesthetic, in: *Philosophical Review* 74/2, 1965, 135–159.
- Silva, Max, Heard Utopia vs Utopian Hearing: Haas's in vain and Political Ambivalence in New Music, in: *Twentieth-Century Music* 15/1, 2018, 75–102.
- Sisman, Elaine R, *Mozart: the »Jupiter« symphony: no. 41 in C major*, K. 551, Cambridge 1993.
- Small, Christopher, *Musicking: the meanings of performing and listening*, Hanover 1998.
- Smalley, Denis, Spectromorphology: explaining sound-shapes, in: *Organised Sound* 2/2, 1997, 107–126.
- Solomos, Makis, *De la musique au son: l'émergence du son dans la musique des XIXe-XXIe siècles*, Rennes 2013.

- Sommer, Marc Nicolas, *Das Konzept einer negativen Dialektik*, Tübingen 2016.
- Sommer, Marc Nicolas und Mario Schärli (Hg.), *Das Ärgernis der Philosophie: Metaphysik in Adornos Negativer Dialektik*, Tübingen 2019.
- Spiegel, Thomas Jussuf, Ist der Naturalismus eine Ideologie?, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 68/1, 2020, 51–71.
- Steinbeck, Wolfram und Rüdiger Schumacher, *Selbstreflexion in der Musik/Wissenschaft: Referate des Kölner Symposions 2007: Im Gedenken an Rüdiger Schumacher*, Kassel 2011.
- Sterne, Jonathan, *The audible past: cultural origins of sound reproduction*, Durham 2003.
- Stockhausen, Karlheinz, Momentform, in: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik I*, Köln 1963, 189–210.
- Four Criteria of Electronic Music, in: *Stockhausen on Music*, London, 88–111.
- Straus, Joseph Nathan, *Introduction to post-tonal theory*, Upper Saddle River, N.J. 2005.
- Streeck, Wolfgang, *Gekaufte Zeit: die vertagte Krise des demokratischen Kapitalismus: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2012*, Berlin 2015.
- Subotnik, Rose Rosengard, *Deconstructive variations: music and reason in western society*, Minneapolis 1996.
- Supper, Martin, A Few Remarks on Algorithmic Composition, in: *Computer Music Journal* 25/1, 2001, 48–53.
- Szendy, Peter, *Tubes: la philosophie dans le juke-box*, Paris 2008.
- Szondy, Peter, Friedrich Schlegel und die romantische Ironie, in: Helmut Schanze (Hg.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, Darmstadt 1985, 143–61.
- Tadday, Ulrich (Hg.), *Enno Poppe (Musik-Konzepte, 175)*, München 2017.
- Takasugi, Steven, Warum Theater?, in: *MusikTexte* 149, 2016, 13–15.
- Thaemlitz, Terre, *The Crisis of Post-Spectacle »Live« Contemporary Ambient Performance. (Or... Why I Can't Get Paid to DJ A-structural Audio)*, <http://www.comatonse.com/writings/crisis.html> (letzter Zugriff am 15.2.2022).
- Thaler, Lotte, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München 1984.
- Theunissen, Michael, *Sein und Schein. Die kritische Funktion der Hegelschen Logik*, Frankfurt am Main 1978.
- Thompson, Michael, *Life and action: elementary structures of practice and practical thought*, Cambridge (Mass.) 2008.
- Thoresen, Lasse und Andreas Hedman, Spectromorphological Analysis of Sound Objects: an Adaptation of Pierre Schaeffer's Typomorphology, in: *Organised Sound* 12/2, 2007, 129–149.
- Toop, Richard, Brian Ferneyhough's Lemma-Icon-Epigram, in: *Perspectives of New Music* 28/2, 1990, 52–100.
- Tugendhat, Ernst, *Egozentrität und Mystik: eine Anthropologische Studie*, München 2003.

- Ulrichs, Lars-Thade, Das ewig sich selbst bildende Kunstwerk. Organismustheorien in Metaphysik und Kunstphilosophie um 1800, in: Karl P. Ameriks et al. (Hg.), *Ästhetik und Philosophie der Kunst* (Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus, 4), Berlin 2007, 253–287.
- Ungeheuer, Elena und Martha Brech (Hg.), *Elektroakustische Musik* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 5), Laaber 2002.
- Unger, Hans-Heinrich, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Hildesheim 1992.
- Urbanek, Nikolaus et al. (Hg.), *Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik: musikwissenschaftliche Antworten auf Musikphilosophie*, Stuttgart 2018.
- Urry, John, Small Worlds and the New ›Social Physics‹, in: *Global Networks* 4/2, 2004, 109–130.
- Utz, Christian, *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart 2002.
- Auf der Suche nach einer befreiten Wahrnehmung. Neue Musik als Klangorganisation, in: Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart 2016, 35–53.
- Utz, Christian und Dieter Kleinrath, Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann, in: *Klangperspektiven*, Hofheim 2011, 73–102.
- Voegelin, Salomé, *Listening to noise and silence: towards a philosophy of sound art*, New York 2010.
- Voithofer, Monika, »DENKEN, HÖREN, DA CAPO« *Konzeptuelle Musik im 20. und 21. Jahrhundert: Eine Studie zu Genealogie, Materialität, Form und Semantik*, (im Erscheinen) 2023.
- Wagner, Hans, *Philosophie und Reflexion*, Paderborn 2013.
- Wall, Jeff, *Dan Graham's Kammerpiel*, Toronto 1991.
- Walshe, Jennifer, Die Neue Disziplin, in: *MusikTexte* 1149, 2016, 4–5.
- Wang, Jing, *Half sound, half philosophy: aesthetics, politics, and history of China's sound art*, New York 2021.
- Weber, Max, *Rechtssoziologie*, Neuwied am Rhein 1967.
- *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie*, Johannes Winckelmann (Hg.), Tübingen 1980.
- *Zur Musiksoziologie*, Christoph Braun und Ludwig Finscher (Hg.), Tübingen 2004.
- Wegner, Sascha, Paradigma Finalproblem? Perspektiven einer »Problemgeschichte des Komponierens«, in: Florian Kraemer und Sascha Wegner (Hg.), *Schließen – Enden – Aufhören: Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte*, München 2020, 21–61.
- Wellmer, Albrecht, *Versuch über Musik und Sprache*, Frankfurt am Main 2009.
- Wesche, Tilo, Dialektik oder Ontologie: Adornos und Heideggers ›Grundsatzkontroverse‹, in: Lotz, Christian et al. (Hg.), *Ding und Verdinglichung*, Paderborn 2012, 209–228.
- Wieland, Wolfgang, *Urteil und Gefühl: Kants Theorie der Urteilskraft*, Göttingen 2001.

- Williams, Raymond, *Problems in materialism and culture: selected essays*, London 1997.
- Wilson, Peter Niklas, Unterwegs zu einer »Ökologie der Klänge«: Gérard Griseys »Partiels« und die Ästhetik der Groupe de l'Itinénaire, in: *Melos* 2, 1988, 33–55.
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, Joachim Schulte (Hg.), Frankfurt am Main 2003.
- Wörner, Felix, *Konzeptualisierung von Form in Musik: Aspekte von Formvorstellungen tonaler Musik vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*, Basel 2022.
- Zattra, Laura, Génétiques de la computer music, in: Nicolas Donin et al. (Hg.), *Genèses Musicales*, Paris 2015, 213–238.
- Zattra, Laura und Stefano Alessandretti, La notazione della musica elettroacustica. Scrutare il passato per contemplare il futuro, in: *Musica/Tecnologia* 13, 2019, 5–8.
- Zehentreiter, Ferdinand, *Musikästhetik: ein Konstruktionsprozess*, Hofheim 2017.
- Zimmermann, Bernd Alois, Intervall und Zeit, in: Rainer Peters (Hg.), *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, Mainz 2020, 34–39.
- Zuidervaart, Lambert, *Art in public: politics, economics, and a democratic culture*, New York 2011.

Musikforschung

bei Velbrück Wissenschaft

Claus-Steffen Mahnkopf
Kritische Theorie der Musik
296 Seiten · ISBN 978-3-938808-04-7 · EUR 38,-

Claus-Steffen Mahnkopf
Von der messianischen Freiheit
Weltgesellschaft – Kunst – Musik
320 Seiten · ISBN 978-3-95832-072-7 · EUR 29,90

Christian Grüny
Kunst des Übergangs
Philosophische Konstellationen zur Musik
384 Seiten · ISBN 978-3-942393-54-6 · EUR 39,90

Christian Grüny (Hg.)
Musik und Sprache
Philosophische Konstellationen zur Musik
232 Seiten · ISBN 978-3-942393-50-8 · EUR 24,90

Christian Müller
Doing Jazz
Zur Konstitution einer kulturellen Praxis
260 Seiten · ISBN 978-3-95832-102-1 · EUR 29,90

Christoph Seibert
Musik und Affektivität
Systemtheoretische Perspektiven für eine transdisziplinäre Musikforschung
376 Seiten · ISBN 978-3-95832-091-8 · EUR 39,90

www.velbrueck-wissenschaft.de

