

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 schlachtweg zu verzichten. Vielmehr zeigt sich die kritische Selbstbefragung der Möglichkeit von Kunstwerken, die bis zur Verzweiflung 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 Musikschaaffen 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 bezeichneten 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 Schweben 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, dass 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 Schwebe. 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 Schwebe versetzt. Diese Schwebe kommt dadurch zustande, dass die schematischen Vereinheitlichungen der Einführungskraft 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, 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.

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 eingebürgten 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

578 Ebd. 190.

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 ausmachte, 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 Ungesichertheit der zeitgenössischen Musik. Anders ist sie nicht möglich.