

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.

1. 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 *ausdruckshaft*, 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 Austrag 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 fiel 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 Gioni 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'ATTQUES	Symbole conventionnel							
		(choc ou pléâtre) 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, emergence, anacrusis, attack, upbeat, downbeat

Constituents: 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 Bachel, *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 leibhaftige 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 unnützlich 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 Kulturereignis 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 Ausnahmegestalten 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 Einzelfem 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 kennerhafte 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, 21ff.; 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 Zwischschritt 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 heutige 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 Montgearbeit, 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-Anderzens *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, unmusikalisch 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 Unausgegorenheit 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 begehbare 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 artikulierte 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 in 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 Selbstauslegung liegt in der Idee der Selbstbestimmung des Menschen: Sie kann als der utopische Gehalt verstanden werden, der in den Künsten hervorscheint 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.