

I Einleitung: Ästhetischer Materialismus

1. Der Widerspruch

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die ästhetische Urteilsform

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die materialistische Kritik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Philosophischer Materialismus

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

Theorie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

unterschiedlich sie sich rhetorisch ausgestalten, teilen diesen theoretischen Standpunkt.

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

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

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

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

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

Spekulation

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

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

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

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

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

²⁷ Ebd., 62.

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

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

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

28 Ebd., 45.

29 Ebd., 45–47.

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

Selbstkritik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

38 Ebd., 159.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Materialismus der Kunst

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

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

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

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

Das Denken der Kunst

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

46 Vgl. Kapitel V.1 dieser Arbeit.

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

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

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

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

49 Ebd.

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

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

Die Kritik der Kunst

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das Material der Kunst

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Tendenzen des Materials

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Material statt Genie

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

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

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

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

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

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

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

Ein Beispiel

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EINLEITUNG: ÄSTHETISCHER MATERIALISMUS

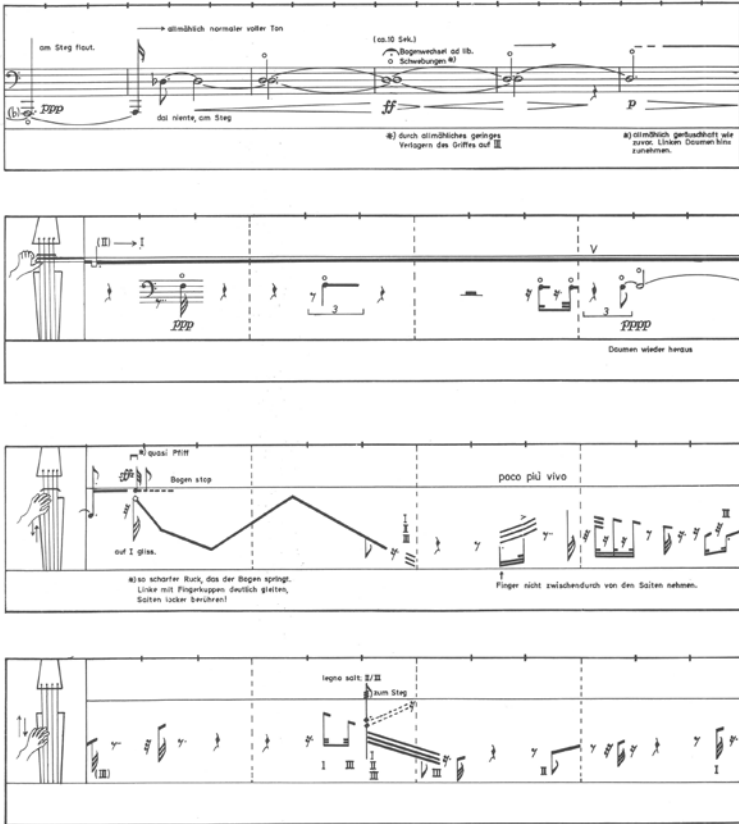


Abbildung 1 (Quelle: Helmut Lachenmann, *Pression*, Wiesbaden 1969, 8)

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

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

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

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

EINLEITUNG: ÄSTHETISCHER MATERIALISMUS

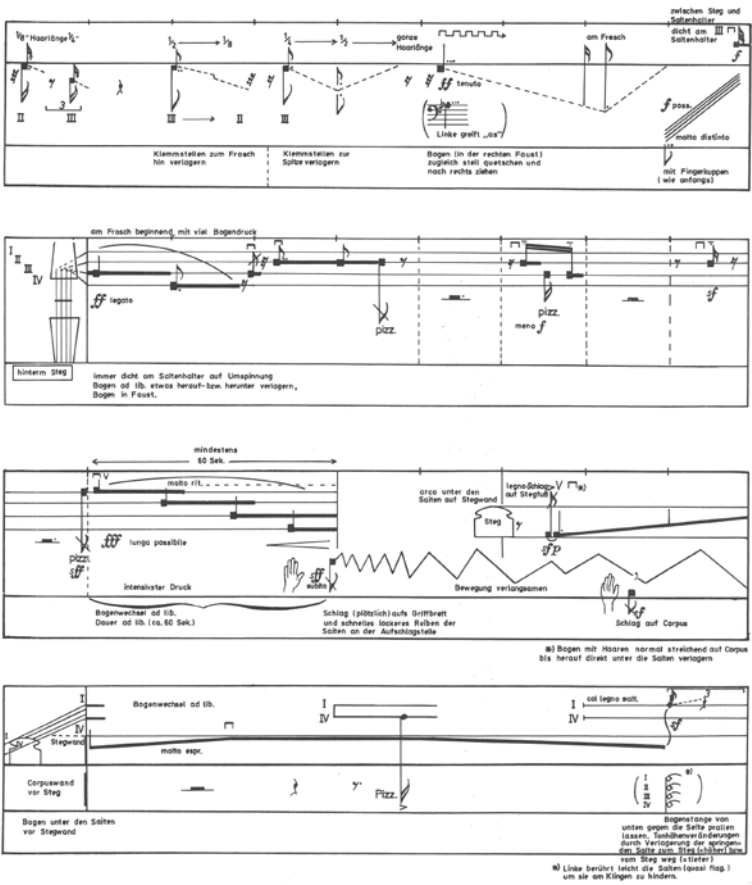


Abbildung 2 (Quelle: Helmut Lachenmann, *Pression*, Wiesbaden 1969, 4)

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

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

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

4. Probleme des Materialbegriffs

Das Ende des Materialfortschritts

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das Verhältnis zur Gesellschaft

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

75 Ebd. 12ff.

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

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

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

77 Ausführlicher dazu Kapitel III.1.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das Primat der Gegenwart

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

87 Ebd. 27off.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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