

VI Modelle

Die bisherigen Überlegungen zielten darauf, einen Begriff des Kunstwerks zu entwickeln, der die Herausforderungen der zeitgenössischen Musik und die Kritiken des jüngeren Kunstdiskurses in sich aufnimmt. Der Schlüssel zu einem solchen Begriff liegt im Gedanken, dass Kunstwerke selbst als Reflexionsgebilde verstanden werden können. Die besondere Form der Reflexion, welche die Werke vollziehen, ist untrennbar mit der Idee einer Selbstunterbrechung des Scheins verbunden. Dafür steht der Begriff des Fragments: Er bezeichnet jene Doppelbewegung von Totalitätskonstruktion und Selbstunterbrechung, in der sich die künstlerische Reflexion realisiert. Im Folgenden soll diese allgemeine Bestimmung dadurch konkretisiert werden, dass besondere Varianten musikalischer Scheinbildung in den Blick genommen werden. Denn der Begriff des Scheins ist in der Musik nicht selbstverständlich: Ihr fiktionaler, scheinbildender Charakter wird gerne übersehen. In den Werken der Gegenwartsmusik wird diese Scheinbildung unter den Begriffen des Natürlichen, des Lebendigen und des Begrifflichen verständlich. Sie erlauben es, schlaglichtartig, gegenwärtige Möglichkeiten jener selbstkritischen Reflexion zu beleuchten, die als Grundzug der Kunst bestimmt wurde. Im Vordergrund stehen dabei nicht einzelne Werke, sondern kompositorische Techniken und künstlerische Strategien, die in ein Verhältnis zu den Begriffen der Natur, des Lebens und des Begriffs gesetzt werden. Diese explorativen Untersuchungen werden mit Adornos Ausdruck des *Modells* gefasst, weil es hier nicht um eine vollständige, systematische Bestimmung eines Begriffs, aber auch nicht um die differenzierte Artikulation einer einzelnen Sache gehen soll, sondern um etwas dazwischen Liegendes: In der Auseinandersetzung mit den Begriffen der Natur, des Lebens und des Begriffs und ihrem Bezug zur Musik sollen Formen erkennbar werden, in denen sich die selbstkritische Reflexion der musikalischen Kunst vollzieht. Diese Auseinandersetzungen kommen nicht zu einer abschliessenden Bestimmung, sondern zeichnen dialektische Bewegungen nach, in welche diese Begriffe in ihrem Verhältnis zur Musik geraten.

I. Natur

Die Veränderungen des musikalischen Materials lassen sich nicht umstandslos auf gesamtgesellschaftliche Transformationen zurückführen. Sie sind mehr als bloße Reflexe des nicht-musikalischen Weltgeschehens.

Zugleich reichen die materiellen Verhältnisse, in denen eine Musik entsteht, bis ins Innerste ihrer Faktur. Diese eigentümliche Lage bezeichnet keinen Widerspruch, aber sie macht die Deutung der Musik zu einem Drahtseilakt: Das Gelingen eines Werks kann nicht alleine dadurch erklärt werden, dass es außermusikalische Tendenzen irgendwie in sich aufnimmt, um an gesellschaftliche Probleme und Diskussionen anzuschließen. Doch zugleich verhält sich ein Werk, das ästhetisch gelingt, auch niemals gleichgültig gegen die Verhältnisse, in denen es erklingt, gegen die Bedingungen, denen es entspringt. Musikgeschichte und Geschichte überhaupt sind im Begriff des Materials verschränkt: Im musikalischen Material ist nicht nur Musikgeschichte eingelagert, sondern alle möglichen gesellschaftlichen Verhältnisse wirken in ihm fort, ohne dass die Richtung, in welche eine gelungene Form dieses Materials fortentwickelt, durch diese Verhältnisse restlos vorbestimmt wäre.

Diese Verschränkung von Musikgeschichte und Geschichte überhaupt zeigt sich modellhaft im Begriff der Natur, sobald er für die Musik in Anschlag gebracht wird. Anders als in der Literatur und im Theater kennt die Musikgeschichte keinen Naturalismus als Epochenstil. Der Grund liegt wohl darin, dass es eine natürliche Darstellung der Wirklichkeit oder die Darstellung der natürlichen Wirklichkeit mit musikalischen Mitteln, wenn überhaupt, dann nur auf eine sehr indirekte, vielfach vermittelte Weise geben kann. Eine Übertragung der literarischen oder malerischen Kategorie auf die nicht-gegenständliche Kunst der Musik ist daher kaum möglich. Dennoch ist die schillernde Kategorie der Natur und des Naturhaften auch für das Verständnis der Musik immer wieder zentral geworden. Das gilt besonders für die Kunstmusik der letzten Jahrzehnte.⁴³⁸ Die gesamtgesellschaftliche Krise des Naturverhältnisses, die sich im Problem der Klimakatastrophe konzentriert, geht musikgeschichtlich einher mit einer Hinwendung zum naturhaften Klang. Die Paradigmen dieser Faszination fürs Natürliche in der Musik sind die Arbeit mit *field recordings*, bzw. gewisse Formen der *musique concrète*, der Spektralismus und die algorithmische Komposition. Sie bilden Varianten eines gegenwärtigen musikalischen Naturalismus. Während einige Vertreterinnen dieser Tendenzen explizit den Anschluss an die gesamtgesellschaftlichen Debatten über das Naturverhältnis suchen, halten sich andere in ihrer Selbstausslegung ganz an musikalische Fragestellungen. Für die materialistische Deutung sind diese Selbstausslegungen jedoch zweitrangig. Denn der Naturalismus dieser musikalischen Tendenzen betrifft die Arbeit am musikalischen Material: Es sind die Klänge,

438 Vgl. Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Ins Offene?: Neue Musik und Natur*, Mainz 2014; Jörn Peter Hiekel, Natur, in: Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart 2016, 430–434; Helga de La Motte-Haber, *Musik und Natur: Naturanschauung und musikalische Poetik*, Laaber 2000.

die so bearbeitet werden, dass sie als naturhafte Prozesse, als natürliche Abbilder oder Darstellungen der Natur erscheinen.

So unterschiedlich die Ansätze auch sein mögen, sie vollziehen in ihrem Begehren nach dem Naturhaften alle eine Absetzbewegung, die sich aus der Krise motiviert, in welche die Kategorien musikalischer Sinnbildung in der nachtonalen Musik geraten sind. Musikalischer Sinn, so die Stoßrichtung dieser Tendenzen, kann nicht mehr in einer geteilten musikalischen Sprache artikuliert werden, sondern muss sich aus der Angleichung der Musik an die sprachferne Natur ergeben. Diese musikalische Tendenz geht mit der gesamtgesellschaftlichen Tendenz formaler Rationalisierung einher. Sie kann als eine fortschreitende Naturalisierung verstanden werden, insofern sie alles Übernatürliche in den Bereich des Subjektiven oder Kontingenten abschiebt, der keiner rationalen Bestimmung fähig ist: Interessen, Werte, Zielsetzungen, Sinnfragen und Idealvorstellungen werden als subjektive Gegebenheiten, als faktische, aber unverbindliche psychologische Tatsachen hingenommen. Was sich hingegen in diesem naturalistischen Sinne rationalisieren lässt, sind die Erklärung der natürlichen Bedingungen und die technisch-organisatorischen Mittel zur Umsetzung jener rational nicht einholbaren Zwecksetzungen und faktischen Interessen. Dadurch wird auch der geschichtlich-gesellschaftlichen Welt des Handelns der Geist ausgetrieben: Je weiter ihre Rationalisierung fortschreitet, desto mehr erscheint auch sie als ein geistloser – d.h. rechtfertigungsunbedürftiger – Zusammenhang von Sachzwängen. Die musikalische Tendenz zur Naturalisierung ist kein bloßer ideologischer Reflex der gesellschaftlichen Tendenz, denn sie kann aus der Entwicklung des musikalischen Materials verstanden werden. Aber diese Entwicklung bleibt bei aller Selbständigkeit auf die sozialen Tendenzen bezogen: Denn nur indem die Musik sich an den herrschenden Formen der Rationalität abarbeitet, kann sie zu ihnen in ein Spannungsverhältnis treten. Die Hinwendung der Musik zum Naturhaften ist deshalb keine Wiederholung, sondern eine Verstörung der naturalisierenden Rationalität.

Adorno hat diese Tendenz als eine Entqualifizierung des ästhetischen Materials begriffen: Das musikalische Material verliere im Verlaufe des 20. Jahrhunderts seine sprachähnlichen, bedeutungshaften Qualitäten und gleiche sich immer mehr einem Naturstoff an, mit dem die Komponistinnen schalten.⁴³⁹ Man kann dabei an die Dissonanzqualität der kleinen Sekunde, des Tritonus oder der großen Septime denken, welche im tonalen Rahmen so eingesetzt werden konnte, dass die Musik den Ausdruck von Leiden annahm. In der nachtonalen Musik tendieren diese Intervallqualitäten zur Nivellierung: Es sind Intervalle, die zwar einen konstruktiven Sinn annehmen können, aber nicht mehr als besonders

439 Adorno 2012 (wie Anm. 53), 223.

spannungsgeladene Ausnahmeintervalle hervortreten. Die Entqualifizierung des Materials führt so in eine Naturalisierung: Die Klanggestalten verlieren ihre historisch sedimentierte Bedeutung und tendieren dazu, als geschichtsloser Naturstoff aufgefasst zu werden. Das scheint aber die Konzeption des musikalischen Materialfortschritts als Ganze zu bedrohen: Denn wenn das künstlerische Material dazu tendiert, als geschichtsloser Naturstoff vernommen zu werden, dann tendiert das Material zur Tendenzlosigkeit.⁴⁴⁰

Der Schluss auf ein Ende des Materialfortschritts wäre aber voreilig. Denn zum einen bezeichnet die Tendenz zur Tendenzlosigkeit nur eine unter vielen Entwicklungslinien des musikalischen Materials. Zum anderen muss diese Tendenz zur Naturalisierung des Klangs selbst als eine historische Materialtendenz verstanden werden. Sie bringt musikalische Formen hervor, die sich als enthistorisierte Gestalten zu verstehen geben. Diese Gestalten werden aber dadurch nicht selbst zu Natur, sondern stellen musikalische Bilder des Naturhaften dar. In solchen Bildern der Natur kommen Wünsche, Phantasmen, Leidenserfahrungen und Hoffnungen zum Ausdruck, welche den Bereich des Natürlichen sprengen: Deshalb besitzt auch das naturalisierte Material Tendenzen und Potenziale. Das zeigt sich nicht zuletzt darin, dass die Mittel, welche solchen musikalischen Naturschein erzeugen, selbst dem historischen Wandel unterworfen sind. Sie werden damit, entgegen ihrer Absicht, ebenso sehr zum Ausdruck ihrer historischen Gegenwart wie jene veralteten Bilder der Zukunft, die uns in Fouriers *Phalanstère* begegnen. Der musikalische Naturalismus der Gegenwartsmusik ist keine Auflösung der Kunst ins zeitlos Naturhafte, sondern kann selbst als eine historische Materialtendenz entziffert werden, die über das Natürliche hinausdrängt.

Der musikalische Naturalismus ist, anders gesagt, so zeitbedingt wie der Begriff der Natur selbst. Mit dieser Historisierung des Naturbegriffs ist nicht gemeint, dass die Naturgesetze der Physik, die Elemente der Chemie oder die Krankheitserreger der Medizin sich mit der Geschichte der Wissenschaft veränderten.⁴⁴¹ Gemeint ist vielmehr, dass die Grundauffassung dessen, was Natur gegen sein Anderes – Kultur, Gesellschaft, Geschichte, Geist – auszeichnet, ebenso geschichtlich ist, wie die Auffassung von Geschichte selbst. Natur ist gerade als derjenige Bereich, der keiner Geschichte unterworfen ist, das gedankliche Resultat einer

440 Vgl. Azzouz 2022 (wie Anm. 435), 95ff.

441 Diese These ist der Strohmann der Relativismuspolemik zwischen Wissenschaftshistorikern und Szientisten. Bruno Latour hat diese Debatte mit seinem Hang zur Provokation und Überspitzung angefacht. Sachlich stellt sich aber kaum jemand auf diesen Standpunkt, vgl. Bruno Latour, *On the Partial Existence of Existing and Non-existing Objects*, in: Lorraine Daston (Hg.), *Biographies of scientific objects*, 2000, 247–269.

Trennung des Geschichtlichen vom Ungeschichtlichen.⁴⁴² Diese Trennung ist keine unmittelbare Gegebenheit, sondern das Produkt gedanklicher Arbeit. Deshalb muss der Naturbegriff immer als Gegenstück einer Selbstausslegung der geschichtlichen Gegenwart gedacht werden. Die folgenden Überlegungen versuchen vor diesem Hintergrund die Formen des musikalischen Naturalismus auf die Naturbegriffe zu beziehen, die in ihnen wirksam sind.

Drei Bilder des Intentionlosen

Der Begriff der Natur schillert in der Anwendung auf Musik nicht weniger, als er es ohnehin schon tut. Nicht umsonst gilt er als Inbegriff von Ideologie.⁴⁴³ Dieser Überlegung zufolge ist ein Gedanke ideologisch, wenn er Sachverhalte, die von menschlichem Handeln abhängen – also auf begründungsbedürftigen Urteilen beruhen –, als natürliche Gegebenheiten erachtet – also als notwendige und unveränderbare Tatsachen, die es zu akzeptieren gilt. Ideologie besteht demzufolge darin, das von Menschen Gemachten zu naturalisieren. Fügt man dieser Überlegung hinzu, dass alles, was gedacht werden kann, insofern es gedacht wird, vom menschlichen Tun des Denkens mitabhängt, dann fallen Natur und Ideologie in eins: Alles, was als Natur gedacht wird, ist in Wahrheit nicht Natur, sondern, als *gedachte* Natur, durch menschliche Denktätigkeit mitkonstituiert. Natur ist dann immer das Resultat einer ideologischen Naturalisierung.

Was immer man von dieser Überlegung hält, sie erlaubt, den Kern des modernen Naturbegriffs herauszuschälen, den die noch so ungleichen Verwendungen dieses Begriffs teilen. Natur steht im Gegensatz zu allem von Menschen Gemachten, Intendierten oder Erdachten: Natur ist das Intentionlose. In Anlehnung an den griechischen Gegensatz von *physis* und *thesis*, hat sich der philosophische Kunstausdruck des *Gesetzten* als Gegenbegriff zum natürlich *Gegebenen* durchgesetzt. Das Setzen umfasst das menschliche Machen, Intendieren und Erdenken: Natur ist das Nicht-Gesetzte, also das, was nicht gemacht, erdacht oder intendiert wurde. Der Naturbegriff ist daher im Innersten von einer Negationsbelegung erfasst: Sie ist die Negation menschlicher Anstalten.

Soll die Natur zum Gegenstand eines Gedankens werden, so führt diese Negativität des Natürlichen unweigerlich in eine dialektische

442 Vgl. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris 2015. Descola argumentiert freilich mit Blick auf animistische und totemistische Weltbilder für eine Überwindung des Naturbegriffs mit all seinen Trennungen. Wie sich eine solche Entscheidung begründen lassen soll, bleibt dunkel.

443 Vgl. Lorraine Daston, *Against Nature* (Untimely Meditations), Cambridge (Mass.) 2019.

Situation: Denn ein Gedanke, oder zumindest das Erfassen eines Gedankens, ist ja ein menschliches Erzeugnis oder Tun. Natur zu denken, bedeutet, durch eine menschliche Tätigkeit etwas zur Geltung zu bringen, was nicht durch menschliche Tätigkeit hervorgebracht wird. Es bedeutet ein Nichterdachtes zu denken, ein Nicht-Gesetztes zu setzen. Der Ideologieverdacht setzt hier an und entlarvt den Anspruch als Täuschung: Gerade das Nicht-Gesetzte sei eine Setzung, gerade der Gedanke eines Nichterdachten ist erdacht. Was als Natur gedacht wird, ist das Erzeugnis einer Denktätigkeit, die sich selbst vergessen machen will. Etwas als Natur zu begreifen, hieße dann immer die Setzungen des Denkens als etwas Gegebenes auszugeben. Das Gegebene ist aber in Wahrheit etwas, das sich das Denken selbst voraussetzt. Natur erscheint so als der Inbegriff des – insgeheim, illegitim – Vorausgesetzten.

Offenkundig gerät der ideologiekritische Gedanke jedoch selbst in Bedrängnis. Denn soll irgendein Gedanke mehr sein als ein Hirngespinnst, dann muss er auf etwas gehen, das nicht selbst ein bloßer Gedanke ist. An der Fähigkeit, in den menschlichen Setzungen etwas zur Geltung zu bringen, das selbst nicht eine bloße Setzung ist, hängt die Inhaltlichkeit, die Wahrheitsfähigkeit des Denkens. Der erkenntnistheoretische Begriff, der auf diese Fähigkeit zielt, ist der Begriff der Erfahrung. Dass das Denken der Erfahrung gerecht wird, dass es von Erfahrung gesättigt ist und sich von Erfahrungen leiten lässt, heisst nichts anderes, als dass es nicht ein Spiel von Setzungen und Voraussetzungen betreibt, kein Machwerk von Thesen und Hypothesen bildet, sondern auf die Artikulation eines Sachverhalts zielt, der auch dann besteht, wenn er nicht gedacht wird.

Die Kritik an der Naturalisierung muss daher eingeschränkt werden: Eine ideologische Naturalisierung findet nur dann statt, wenn etwas, das den Zusammenhang der Gegenstände empirischer Erfahrung übersteigt, auf Naturbegriffe reduziert wird. Das gilt aber für alle Zusammenhänge, die von subjektiver Selbstbestimmung geprägt sind: Die Freiheit des Subjekts, und alle Bestimmung, die an dieser Freiheit hängen, ist kein Gegenstand empirischer Erfahrung. Zu diesem Bereich der Selbstbestimmung gehört auch die Kunst. Der künstlerische Naturalismus, die Angleichung der Kunstprodukte an natürliche Gegebenheiten, muss aus dieser problematischen Stellung begriffen werden: Er ist, als Kunst, die selbstbestimmte Hervorbringung eines Scheins des Nicht-Hervorgebrachtseins, es ist die intentionale Produktion von Intentionallosem.

Für die Frage nach dem gegenwärtigen musikalischen Naturalismus scheinen besonders drei Varianten des Naturbegriffs entscheidend: Die wissenschaftliche, die vorwissenschaftliche und die ästhetische Natur. In Anlehnung Winfried Sellars Rede von den Bildern des Menschen kann man zunächst schematisch einen Unterschied ziehen zwischen einem wissenschaftlichen und einem manifesten oder vorwissenschaftliche Bild der

Natur.⁴⁴⁴ In beiden Fällen bezeichnet »Natur« keinen *Ausschnitt* der Wirklichkeit, sondern eine Auffassung ihrer *Totalität*. Der Begriff benennt eine bestimmte Perspektive, unter der die Gesamtheit des Wirklichen betrachtet werden kann. Auch das menschliche Tun und seine Erzeugnisse können in diesem Sinne *als Natur* betrachtet und beschrieben werden.

Das *wissenschaftliche* Bild zeichnet sich durch seinen Modellcharakter aus. Die Naturwissenschaften postulieren theoretische Entitäten, um methodisch beobachtete Phänomene aus wirkursächlichen Gesetzmäßigkeiten zu erklären. Die postulierten Entitäten, welche in die Modelle kausaler Naturzusammenhänge eingehen, sind keine sinnlichen Gegebenheiten, sondern Abstraktionsprodukte: Man denke etwa an die theoretischen Entitäten eines Massepunkts, einer Schallwelle oder einer Gravitationskraft. Das heisst nicht, dass diese Entitäten frei erfunden oder die Modelle inadäquat wären. Aber die postulierten Entitäten und Modelle, über welche die Naturwissenschaften streiten, sind Erklärungsmittel der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit, die selbst nicht in der sinnlichen Erfahrung begegnen.

Die Natur, wie sie der sinnlichen Erfahrung jedes Menschen erscheint, kann dagegen als das *manifeste* oder *vorwissenschaftliche* Bild der Natur bezeichnet werden. Es ist die empirisch-sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit in ihrer ganzen unüberschaubaren Gestaltenvielheit; die Lebensumgebung oder Umwelt des Menschen, wie sie sich seinen Sinnen darstellt. Diese Umwelt wird *als Natur* gedacht, insofern von der Bedeutung, dem Sinn, den Zwecken oder Intentionen abgesehen wird, die wir für gewöhnlich mit ihren Gegenständen verbinden. Das sinnliche Erscheinende *als Natur* zu denken, heisst, es nicht zu deuten, sondern bloß zu beschreiben, wie es erscheint. Nun gibt es eine ganze Reihe von Wissenschaften, die nicht mit postulierten Entitäten, sondern mit der Erscheinungswirklichkeit beschäftigen, die uns sinnlich gegeben ist. Solche Wissenschaften des manifesten Bildes beschreiben, vergleichen, differenzieren und ordnen die Vielheit der sinnlich erfahrbaren Erscheinungen, Gegenständen und Vorkommnisse, beobachten Regelmäßigkeiten und Ausnahmen. Man denke an die empirische Arbeit in der früheren Botanik und Zoologie bis zur Verhaltensforschung, der *ordinary language philosophy* oder gewisser Nachfolgestalten der Phänomenologie. Im Gegensatz zu dieser manifesten Umwelt des Menschen zielt die im

444 Vgl. Wilfrid S. Sellars, *Philosophy and the Scientific Image of Man*, in: Robert Colodny (Hg.), *Science, Perception, and Reality*, 1962, 35–78. Die Unterscheidung ist kontrovers, für unsere Absichten aber nützlich. Für eine ähnliche Unterscheidung mit Bezug auf die Klangkunst, vgl. Will Schrimshaw, *Immanence and immersion: on the acoustic condition in contemporary art*, New York 2017, 135ff. Ausführlicher dazu weiter unten.

engeren Sinne wissenschaftliche Naturforschung mit ihrer Modellbildung auf eine systematische Vereinheitlichung kausaler Erklärungen, wie sie im Verbund von Physik, Biochemie, Neuro- und Kognitionswissenschaften angestrebt wird. Erfahrung spielt auch hier eine zentrale Rolle, denn was erklärt werden soll, sind ja experimentell reproduzierbare Beobachtungen. Aber die Entitäten, welche in diese Erklärungen eingehen, sind selbst nicht der Erfahrungswelt entnommen: Sie sind modellhafte Mittel der Erklärung.⁴⁴⁵

In beiden Bildern steht Natur für die Gesamtheit der empirischen Wirklichkeit und nicht bloß für einen bestimmten Ausschnitt: Ein Werkzeug, ein menschlicher Körper, ein Gebäude oder ein Kunstwerk sind genauso natürliche Gegebenheiten wie ein Baum, eine Wolke oder ein Komet. Alles, was überhaupt sinnlicher Erfahrung zugänglich ist, kann in diesem Sinne als ein Stück Natur betrachtet werden. Als Naturbilder sind sie jedoch beide auf den Bereich des Empirischen, der Erfahrungsgegenstände begrenzt: Begriffe wie Freiheit, Seele und Gott, Zweckbestimmungen, Bedeutungen und Wertfragen sind als der Bereich menschlicher Setzungen aus diesen Bildern ausgeschlossen. Was diese Begriffe benennen, ist nicht Teil der natürlichen Welt; und weil die Natur hier als Totalität verstanden wird, bezeichnen sie Dinge, die es – innerhalb dieses Bildes – gar nicht gibt. Soll das, was man mit diesen Begriffen bezeichnet, in diesen Bildern Wirklichkeit besitzen, muss es sich auf ein Zusammenwirken jener Entitäten zurückführen lassen, die im Naturbild vorkommen. Die Kategorien des Geistigen – Bedeutung, Sinn, Werte oder Zwecke – müssen sich, anders gesagt, ins Vokabular der Naturwissenschaften übersetzen lassen, wenn sie Geltung beanspruchen wollen. Darin besteht das wissenschaftliche Programm der Naturalisierung, das den gegenwärtigen Wissenschaftsbetrieb dominiert.⁴⁴⁶

Bezeichnet der vorwissenschaftliche Naturbegriff den Inbegriff aller möglichen Gegenstände der sinnlichen Erfahrung, also die unüberschaubare Totalität von Erscheinungen, so bezeichnet der wissenschaftliche Naturbegriff die Totalität von modellhaften Erklärungen solcher Erfahrungsgegenstände. Von diesen Begriffen der Natur lässt sich ein dritter,

445 Die Unterscheidung zwischen wissenschaftlichem und manifestem Naturbegriff hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der klassischen Unterscheidung von *natura naturans* und *natura naturata*. Die moderne *natura naturans* ist aber sowohl vom Schöpfungsgedanken wie von der Idee eines irgendwie in der Natur wirksamen Strebens abgelöst. Es ist daher problematisch diese Unterscheidung unmittelbar auf das Naturdenken des 20. Jahrhunderts zu übertragen. Vgl. Klaus Hedwig, *Natura naturans/naturata*, in: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Sechster Bd., Basel 1984, 504.

446 Vgl. De Caro und Macarthur 2008 (wie Anm. 18); Spiegel 2020 (wie Anm. 18).

ästhetischer Begriff unterscheiden. Der *ästhetische* Naturbegriff hat seinen Grund in einer besonderen Qualität gewisser Erfahrungen. Er bezeichnet jenen Bereich der sinnlichen Wirklichkeit, der eine besondere Form ästhetischer Erfahrung erlaubt. Der ästhetische Naturbegriff ist deshalb kein Totalitätsbegriff, sondern ein partieller Begriff der Natur: Natur bezeichnet nicht eine Perspektive auf die gesamte Wirklichkeit, sondern einen Ausschnitt der Wirklichkeit. Der Begriff der Natur ist in dieser Verwendung aber keine theoretische Größe mehr, die einen Weltausschnitt sachlich bestimmt, sondern er bezeichnet eine besondere Weise, in der uns ein Weltausschnitt erscheint. Die ästhetische Natur erscheint uns als das Andere der menschlichen Machenschaften und Interessen, als Negation der Immanenz gesellschaftlicher Regeln und Zwänge, als Transzendenz der sozialen Wirklichkeit. Natur steht hier für die Erfahrung des noch nicht von menschlicher Arbeit Entstellten, das Erlebnis eines Jenseits oder Diesseits von Sozialität, die Begegnung mit dem Nicht-Artifizialen. Es ist der »romantische« Naturbegriff, der heute in der Werbung für Tourismus und Freizeitangebote ebenso vorherrscht, wie in den Diskursen der *deep ecology*. Ideologisch wird dieser Naturbegriff, sobald er für eine sachliche Bestimmung genommen wird: Ein Naherholungsgebiet mag Naturerfahrungen ermöglichen, aber es ist, sachlich betrachtet, ein Erzeugnis menschlicher Arbeit. Als ästhetischer Begriff hingegen benennt Natur nicht das Wesen einer Sache, sondern deren Schein. Dieser Schein des Natürlichen besteht darin, dass die Natur *gleichgültig* erscheint gegenüber der Welt des menschlichen Handelns: Ihr sind die Wünsche und Ambitionen, die Bedürfnisse und Gedanken der Menschen egal. Die Erfahrung solcher natürlichen Indifferenz wird gerne mit der Idee der Ewigkeit oder ewigen Gleichheit der Natur verbunden – sie war schon immer da und wird auch noch da sein, wenn alles Menschenwerk zugrunde gegangen ist. Sie kann aber auch rein negativ als die Erfahrung gedeutet werden, dass die Gesamtheit dessen, womit wir in den Kategorien und Normen unseres Denkens und Handelns befasst sind, nicht alles ist. Eine solche Natur lässt sich nicht vom subjektiven Vollzug ihrer Erfahrung ablösen: Es handelt sich bei ihr immer um eine Naturerscheinung für ein Subjekt. Das heisst aber nicht, dass dieser Naturbegriff völlig willkürlich und in diesem Sinne subjektiv wäre: Man darf vielmehr davon ausgehen, dass Naturerfahrungen durchaus überindividuell sind. Aber sie sind keine Erfahrung von objektiven Tatsachen. Sein Recht hat ein solcher Naturbegriff genau darin, dass er den Unterschied benennt, der typischerweise zwischen dem Anblick einer felsigen Küste und dem Anblick eines Mikrowellenherds besteht. Dieser Unterschied ist nicht willkürlich-subjektiv, aber er ist auch kein theoretisch-objektiver Unterschied in den Erfahrungsgegenständen. Das Naturhafte besitzt, so verstanden, eine ästhetische Objektivität.

Wissenschaft und Algorithmus

Das wissenschaftliche Bild der Natur nimmt in der Gegenwartsmusik paradigmatisch die Gestalt der algorithmischen Komposition an. Mit algorithmischer Komposition soll hier das ganze Feld von kompositorischen Ansätzen benannt sein, in denen musikalische Elemente mithilfe von Modellen der mathematischen Naturwissenschaft zu Verlaufsformen organisiert werden: Serialismus, *musique formelle*, Komplexismus und die computergestützte Komposition gehören gleichermaßen diesem Programm an.⁴⁴⁷ Der Begriff des Algorithmus bietet sich als Überbegriff an, sofern man darunter eine formelle Verarbeitungsregel versteht, mit der ein gegebener Input über eine Folge von festgeschriebenen Operationen zu einem Output transformiert wird. Dem entspricht die naturwissenschaftliche Erklärung durch das Gesetz, das zu gegebenen Bedingungen eine gesetzmässige Wirkung voraussagt.⁴⁴⁸ Darin gründet ihre naturbeherrschende Funktion: Das naturwissenschaftliche Gesetzeswissen erlaubt Vorhersage und Kontrolle. Diese Art der mathematischen Naturbeschreibung setzt eine Abstraktionsarbeit voraus, in der die Phänomene, die auf diese Weise erklärt werden sollen, in eine quantitative Form gebracht werden. Dasselbe gilt für die Musik. So lassen sich die seriellen und statistischen Verfahren, die man mit dem Darmstädter Serialismus und den Arbeiten von Iannis Xenakis verbindet, auch als algorithmische Verfahren deuten: Der verallgemeinerte Serialismus wendet Permutationsregeln auf eine oder mehrere gegebene Zahlenreihen oder geordnete Mengen an, deren Gliedern bestimmte Werte musikalischer Parameter (etwa Tonhöhe, Dauer, Lautstärke und Artikulation) entsprechen. Die Reihe ist der Input, der durch die Anwendung einer algorithmischen Umformungsregel in eine Vielzahl von Varianten als Output transformiert wird. Musikalisches Material kann aber nur dann zum Input eines Algorithmus werden, wenn es in eine quantitative Form gebracht wurde; wenn etwa jeder Klang als eine Kombination diskreter Werte der Parameter Tonhöhe, Dauer, Lautstärke und Artikulation verstanden wird. Erst diese Abstraktionsleistung ermöglicht die Anwendung mathematischer Modelle. In den stochastischen Verfahren, die Iannis Xenakis in seiner *musique formelle* entwickelt, ist dieser Zusammenhang ebenfalls offenkundig: Es handelt sich um die Anwendung von probabilistischen Umformungsregeln auf gegebene Werte, denen musikalische Elemente oder Aspekte zugeordnet werden.

447 Diese Aussage bezieht sich auf die kompositorischen Prinzipien, die mit diesen Ausdrücken benannt werden. Die Werke selbst, welche diese Prinzipien anwenden, gehen darin natürlich nicht auf: Sie sind fast immer mehr als bloße Anwendungen algorithmischer Verfahren.

448 Klassisch: Carl Gustav Hempel, *Aspects of Scientific Explanation*, in: *Aspects of Scientific Explanation and Other Essays in the Philosophy of Science*, New York 1965, 331–496.

Die Ziele dieser Verfahren sind so unterschiedlich wie die Algorithmen selbst: Es kann darum gehen, eine gewisse statische Gleichverteilung von musikalischen Werten zu erwirken, die dennoch variabel und unvorhersehbar erscheint; es kann aber auch darum gehen, gewisse dynamische Verläufe wie Steigerungen, Verdichtungen, Gleitbewegungen und Auflösungsprozesse zu konstruieren, die makroskopisch fasslich sind, obwohl sie sich aus einem mikroskopischen Gewirr von Einzelbewegungen zusammensetzen. In beiden Fällen handelt es sich um eine algorithmische Behandlung von Klängen, die eine kompositorische Aneignung der naturwissenschaftlichen Arbeit an Modellen darstellt. Das gilt noch dann, wenn in der Komposition sich mehrere Anwendungen solcher Modelle und Algorithmen überlagern, wenn sie sich wechselseitig durchkreuzen oder annullieren, wenn mit inkohärenten Verfahren gespielt wird oder die Resultate dieser Operationen willkürlich umgestellt und verunklart werden, wie es im musikalischen Komplexismus typischerweise geschieht.⁴⁴⁹ Die Behandlungsweise des musikalischen Materials beruht auch hier auf einer Abstraktionsleistung, welche die Anwendung mathematischer Modelle erst ermöglicht.

Der unmittelbare Bezug zu den Naturwissenschaften, denen diese Verfahren entstammen, ist dabei nicht immer im Vordergrund: Gewisse Algorithmen wie die Lindenmayer-Systeme, mit denen selbstähnliche oder fraktale Strukturen gebildet werden, oder die Markov-Ketten, welche die probabilistische Zustandsänderung von Systemen modellieren, wurden auch zur Erklärung von ökonomischen, linguistischen, informatischen oder anderen sozialen Phänomenen verwendet. Die Übertragung der entsprechenden Algorithmen auf die Musik kann daher auch als eine Aneignung sozialwissenschaftlicher Modelle hingestellt werden. Nur darf dabei nicht vergessen werden, dass eine solche Erklärung sozialer Phänomene selbst schon eine Naturalisierung des menschlichen Handelns bedeutet. Gesellschaftliche Phänomene, denen begründungsbedürftiges und zumindest partiell selbstbestimmtes Handeln einzelner Subjekte zugrunde liegt, werden als Systeme von Zuständen und Veränderungen modelliert, die mit bestimmten Wahrscheinlichkeiten eintreten. Regelgeleitetes Handeln wird als regelmäßiges Geschehen, normative Interaktion als naturgesetzlicher Zusammenhang erklärt. Akademische Disziplinen wie die Systemtheorie und Komplexitätsforschung, die Kybernetik, Chaostheorie oder Spieltheorie vollziehen auf diese Weise eine Naturalisierung des Sozialen, es sind Variationen einer Physik der Gesellschaft.⁴⁵⁰ In ihnen geht die Beherrschung der Natur durch den Menschen in eine

449 Vgl. Cavallotti 2010 (wie Anm. 137).

450 Vgl. Philip Mirowski, *More Heat than Light: Economics as Social Physics, Physics as Nature's Economics* (Historical Perspectives on Modern Economics), Cambridge 1989; John Urry, *Small Worlds and the New 'Social Physics'*, in: *Global Networks* 4/2, 2004, 109–130.

Beherrschung des Menschen durch den Menschen über: Sie sind explizit Wissenschaften der Steuerung, Vorhersage und Kontrolle des Sozialen. Solche naturalisierenden Sozialwissenschaften üben seit der Nachkriegszeit einen grossen Einfluss auf die Kunstproduktion aus, meist vermittelt durch Kunsttheorien wie jene von Gilles Deleuze, die sich deren Vokabular aneigneten.

Während die musikalischen Verfahren algorithmischer Komposition in der Nachkriegszeit entwickelt und heftig debattiert wurden, sind sie mittlerweile zu selbstverständlichen Mitteln kompositorischer Arbeit geworden, um die kein großes Aufsehen gemacht wird. Dieses Absinken der Techniken ins Selbstverständliche sollte die kritische Reflexion auf sie jedoch nicht dispensieren. Im Gegenteil, gerade an ihnen lassen sich Aufschlüsse über die gegenwärtigen Materialtendenzen ablesen.

Arbeiten wie Hanspeter Kyburz' *Cells* (1993), Enno Poppes *Speicher* (2008/13) und Alberto Posadas *Liturgia Fractal* (2009) können exemplarisch für die Fortentwicklung dieser algorithmischen Form des musikalischen Naturalismus stehen.⁴⁵¹ Das produktive Hauptproblem solcher Ansätze liegt, sehr schematisch gesprochen, in der Organisation des musikalischen Verlaufs, der Großform: Wie lässt sich eine komplexe, aber fassliche Form aus einfachen, prägnanten Motiven oder Klanggestalten konstruieren? Die mathematischen Modelle der Naturwissenschaft versprechen hier eine Lösung, weil sie, umgekehrt, die komplexen Formen und Prozesse etwa eines Astwerks, des menschlichen Gehirns oder des Finanzmarkts auf die Anwendung einer Transformationsregel auf einfache Grundwerte reduzieren. Daher die Übertragung: Die musikalischen Ausgangsmaterialien entsprechen den Grundwerten und abstrakten Entitäten der naturwissenschaftlichen Modelle; der musikalische Verlauf wiederum entspricht dem durch die algorithmische Operation errechneten, komplexen Arrangement.

Die Übertragung auf die Musik führt jedoch in eine grundsätzliche Schwierigkeit; und die Kompositionen, die diese Ansätze verfolgen, können als Antworten auf sie verstanden werden. Die Schwierigkeit besteht darin, dass die musikalische Verlaufsform niemals als Ganze anschaulich ist: Man durchläuft hörend ein musikalisches Geschehen, das nie in seiner Gesamtheit gegenwärtig ist. Die komplexe Gesamtform eines musikalischen Werks ist in der ästhetischen Erfahrung nur virtuell, durch zusammenfassende Erinnerung gegenwärtig, oder genauer: Sie besteht im Prozess des ständigen Umbaus einer durch Antizipation und Erinnerung konstituierten virtuellen Totalität. Eine solche Prozesstotalität

451 Vgl. die Analysen in Ulrich Tadday (Hg.), *Enno Poppe* (Musik-Konzepte, 175), München 2017. Zu Kyburz' *Cells*: Martin Supper, A Few Remarks on Algorithmic Composition, in: *Computer Music Journal* 25/1, 2001, 48–53. Zu Posadas ausführlicher weiter unten.

unterscheidet sich vom Resultat einer algorithmischen Operation. Nehmen wir ein Beispiel: Angenommen, ein Lindenmayer-System kann verwendet werden, um selbstähnliche geometrische Strukturen zu bilden. Die Selbstähnlichkeit besteht darin, dass in der produzierten Struktur gewisse Muster sich in verschiedenen Größenordnungen vom Mikro zum Makrobereich wiederholen. Diese Selbstähnlichkeit wird anschaulich, weil die geometrische Gestalt sowohl als Ganze wie in ihren Ausschnitten in den Blick genommen werden kann. Wendet man dieses Verfahren nun etwa auf die Dauernorganisation eines musikalischen Werks an, so hieße das, dass sich ein rhythmisches Muster sowohl auf der Ebene der Einzelgestalten, der Tongruppen, der Abschnitte als auch in der Relation dieser Abschnitte zueinander erkennen lässt. Aber die Dauernverhältnisse zwischen mehreren Abschnitten eines, sagen wir, zehnminütigen Werks können nicht als Rhythmus nachvollzogen werden. Die Änderung der Größenordnung, die Skalierung vom Mikro in den Makrobereich ist nicht als musikalische Form hörbar: Das Ohr kann nicht zurücktreten, um den Gesamtverlauf als rhythmisches Muster zu hören.

Um dieser Schwierigkeit zu begegnen kann der Skalierungseffekt selbst in die musikalische Form mit einbezogen werden: Die Musik zeigt dann etwa zu Beginn die Verknüpfung der elementaren Bestandteile in der Großaufnahme, um im weiteren Verlauf immer komplexere Verdichtungen solcher Verknüpfungen wie aus einer Totalansicht zu präsentieren. Die Selbstähnlichkeit des Details mit dem Ganzen wird so in den Verlauf des Werks projiziert. Der musikalische Verlauf im Ganzen ist dann jedoch nicht die komplexe Struktur als solche, sondern die Geschichte der Betrachtung einer solchen Struktur aus verschiedenen Perspektiven. Dadurch wird aber das Motiv der Modellanwendung durchkreuzt: Die Gesamtform ist dann gerade nicht mehr durch die algorithmische Operation bestimmt, sondern durch eine ihr äußerliche Dramaturgie der Betrachtung ihrer Anwendung.

Ein ähnliches Problem betrifft die elementaren Klanggestalten, auf welche die Transformationsregel operiert. Sie stehen in einem äußerlichen Verhältnis zum Algorithmus: Ihre Auswahl ist, vom Standpunkt des algorithmischen Verfahrens aus betrachtet, willkürlich. Dieses Problem zeigte sich bekanntlich schon früh im Serialismus, und zwar in der letztlich willkürlichen Zuordnung etwa der Artikulationstypen, Dauern- und Lautstärkenwerte zu den Werten der Grundreihe. Während die Unterscheidung der Tonhöhen in zwölf Werte aus der Konvention des dur-moll-tonalen Intervallsystems herrührt, ist die Unterscheidung von zwölf entsprechenden Lautstärken, Dauern oder Artikulationstypen und ihre lineare Anordnung eine Operation, die dem musikalischen Material gänzlich äußerlich ist.

Ein ähnliches Problem stellt sich auch in post-seriellen Kompositionen. Alberto Posadas Streichquartettzyklus *Liturgia Fractal* mag dies

verdeutlichen.⁴⁵² Posadas verwendet in den ersten beiden Sätzen ein mathematisches Modell zur Beschreibung der Brown'schen Bewegung, also jener Zick-Zack-Bewegung, welche kleine Teilchen in Gasen oder Flüssigkeiten vollziehen. Dieses Modell, das auch *Wienerprozess* genannt wird, wurde zur Beschreibung unterschiedlichster Prozesse verwendet, die nicht stetig verlaufen, sondern von einer Unzahl kleiner Abweichungsbewegungen geprägt sind. Großen Einfluss hatte besonders die Anwendung dieses Modells zur Beschreibung und Voraussage des Verlaufs von Aktienkursen durch Fischer Black, Myron Scholes und Robert Merton.⁴⁵³ Dieses ökonomisch-physikalische Modell der Preisentwicklung wurde zu einem Standard der Bewertung von Aktien und prägt als algorithmischer Produzent von Erwartungen die finanzwirtschaftliche Praxis bis heute, und das, obwohl das Modell auf einer ganzen Reihe problematischer Idealisierungen beruht: Perfekte Märkte, vollinformierte Marktteilnehmer, widerstandlose Transaktionen etc. Man hat es also mit einer eigentümlichen Wechselwirkung zwischen Modell und Praxis, von Formalismus und materieller Wirklichkeit zu tun: Die reale Tätigkeit der Finanzökonomie, welche diese idealisierten Bedingungen des Modells nicht erfüllt, wird durch die Erwartungen strukturiert, die das Modell produziert. Die finanzökonomische Anwendung des naturwissenschaftlichen Modells stellt daher ein Paradigma von Ideologie im Marx'schen Sinne dar: Es ist nicht bloß eine verkehrte Auffassung der Wirklichkeit, sondern, wie der Warentausch als solcher, eine einseitige Abstraktion der wirklichen Verhältnisse, welche die materielle Wirklichkeit der sozioökonomischen Praxis strukturiert. Es ist die reale Praxis selbst, die jene Abstraktionen vollzieht, welche die realen Verhältnisse unkenntlich werden lässt.

Wenn Posadas dieses Modell auf die Musik anwendet, so findet eine ganz ähnliche Verschränkung von Abstraktion und Praxis statt, welche die realen Verhältnisse verdeckt. Die Formel der Brown'schen Bewegung liefert ihm mehrere Reihen von Zahlenwerten, die eine ähnliche Progression vollziehen und zugleich unregelmäßig voneinander abweichen. Graphisch dargestellt ergibt das mehrere Zick-Zack-Pfade, die um eine gemeinsame Kurve variieren. Posadas bildet verschiedene Umkehrungen und Modulationen dieser Pfade, um so zu einer noch grösseren Anzahl

452 Vgl. José L. Besada, *Metamodels in compositional practices – the case of Alberto Posada's »Liturgia fractal«*, Paris 2017.

453 Vgl. Fischer Black und Myron Scholes, *The Pricing of Options and Corporate Liabilities*, in: *Journal of Political Economy* 81/3, 1973, 637–654; Robert C. Merton, *Theory of Rational Option Pricing*, in: *The Bell Journal of Economics and Management Science* 4/1, 1973, 141–183. Für einen Überblick: Tobias Preis, *Ökonophysik. Die Physik des Finanzmarktes*, Wiesbaden 2011; Elena Esposito, *Die Zukunft der Futures: die Zeit des Geldes in Finanzwelt und Gesellschaft*, Heidelberg 2010.

ähnlicher Zahlenreihen zu gelangen. Die Werte dieser Reihen ordnet Posadas sodann unterschiedlichen musikalischen Sachverhalten zu. Im ersten Satz sind es etwa die Zeitpunkte, in denen die vier Stimmen des Streichquartetts jeweils von einer Textur zur nächsten übergehen. Aufgrund der leichten Abweichungen zwischen den vier Pfaden, welche diese Zeitpunkte bestimmen, entsteht eine musikalische Struktur, in der die Stimmen ihre jeweiligen Texturen in einem gewissen Zeitraum leicht versetzt wechseln, sodass sich neue und alte Texturen zeitweise überlagern. Der Effekt ist der Gesamteindruck eines kontinuierlichen Prozesses, wie man sie etwa schon in Wagners Orchestration findet,⁴⁵⁴ in der sich die musikalischen Texturen ohne harte Schnitte oder Zäsuren verändern. Posadas verwendet die Formel aber auch, um eine Reihe von Tonhöhen zu bestimmen. Diese Tonhöhensequenz erscheint nicht als Melodie, sondern bestimmt wenige herausgehobene Töne, die als Auslöser von musikalischen Gesten funktionieren. Auch diese musikalischen Gesten klassifiziert Posadas wiederum als eine Reihe von Typen, die er, mit wechselnder Zuordnungsfunktion, mit den Werten seiner Brown'schen Pfade korreliert.

Aus diesen wenigen Hinweisen, wie die konkrete Anwendung eines solchen Modells funktionieren kann, sollte bereits deutlich werden, dass der musikalische Erscheinungskomplex, der aus dieser Anwendung resultiert, im Wesentlichen dadurch bestimmt ist, welche musikalischen Sachverhalte den Werten des Algorithmus zugeordnet werden. Dasselbe Modell kann eine ruhige oder wild bewegte, eine eintönige oder variantenreiche Musik strukturieren, ja es könnte sogar einen Choral im Bach'schen Stil hervorbringen, je nachdem, wie man die Zuordnung definiert. In seiner konkreten Faktur erweist sich die *Liturgia Fractal* deshalb gerade nicht als eine bloße Anwendung eines naturwissenschaftlichen Modells, sondern als die Erzeugung eines klanglichen Bildes der Natur. Die Wahl der Materialien und deren Zuordnung zielt auf ein Klangbild, das einer phantasmagorischen Natur entspricht, in der die mathematischen Modelle ihre Faszination ausüben. Diese Phantasmagorie ist nicht mehr die entrückte Traumwelt der Romantik, in welche sich die Moderne kleidete, sondern sie ist das naturwissenschaftliche Bild der Natur selbst. In ihm erscheint die Totalität der Wirklichkeit als ein kontinuierlicher Zusammenhang, in welchem Elementarteilchen und -kräfte seit Urzeiten nach probabilistischen Gesetzmäßigkeiten tanzen.⁴⁵⁵ Phantasmagorisch wird dieses Bild, insofern es sich als Totalität setzt und so die Realität begründeter Selbstbestimmung, aus der es hervorgeht, – in unserem

454 Vgl. Adorno 2017 (wie Anm. 217), 72.

455 Vgl. »[...] die Phantasmagorie konstituiert sich, indem die Moderne unterm Zwang der eigenen Fessel in ihren neuesten Produkten dem längst Gewesenen sich anähnt.« Ebd. 90.

Fall: die freie Gestaltungsmacht des künstlerischen Subjekts –, negiert. Die alte Regel, wonach die Natur keine Sprünge macht, verbindet sich in dieser Phantasmagorie mit der modernen Einsicht in die Zufallssprünge des subatomaren Bereichs: Die ganze Welt wird zum Kontinuum von subatomaren Zuckungen. Berechenbarkeit und Unvorhersehbarkeit, Gesetzmäßigkeit und Unüberblickbarkeit, Einsicht und Blindheit, Ordnung und Chaos sind in diesem Bild untrennbar verschränkt.

Die musikalischen Mittel, welche diese Phantasmagorie im ersten Satz *Ondulato Tiempo Sonoro* erwirken, sind auf der elementaren Eben die Tremoli und Triller; die rau-gläsernen Farben der *flageolet* oder der *sul ponticello* gespielten Klänge; die mikrotonalen Kleinstmotive mit engem Ambitus, die wie in den Kompositionen von Enno Poppe als musikalische Zellen funktionieren, die variiert werden. Diese Elemente werden in der bereits beschriebenen Weise als überlappende Texturen angeordnet, die einen musikalischen Resonanzraum aufspannen, in welchem Impuls- oder anschwellende Stoppklänge unmittelbar von Texturen gefolgt werden, die als auskomponierter Nachhall erklingen. Die Musik bewegt sich im Immanenzraum solcher Resonanzen und Widerspiegelungen, ohne sich jemals auf einen Außenraum zu öffnen. Der ganze Satz vollzieht eine Steigerungsbewegung, die in mehreren Anläufen, wellenartig, in immer höhere Tonlagen steigt, in welchen sich die Texturen gleichsam ausdünnen, um zuletzt in einen dreifach wiederholten Dreischlag zu stürzen. Die musikalischen Motive und ihre Verknüpfung im Kleinen, die jenes naturhafte Gewirr von Kleinstbewegungen evozieren, das die brown'sche Bewegungsgleichung beschreibt, werden so einer fasslichen Gesamtdramaturgie unterworfen, die dem hörenden Subjekt suggeriert, das naturhafte Geschehen, aller Unvorhersehbarkeit im Einzelnen zum Trotz, bewältigen zu können. Die naturbeherrschende Funktion des mathematischen Modells findet in dieser ästhetischen Fasslichkeit seinen Widerpart: Die Musik vollzieht im Einzelnen nicht antizipierbare Bewegungen, deren Gesamtverlauf überschaubaren Mustern folgt.

Die *Liturgia Fractal* erschöpft sich jedoch nicht in einem solchen Naturbild, das die Wirklichkeit als ein indeterministisch-gesetzliches Bewegungskontinuums vorstellt. Die fünf Sätze dieser Liturgie kreisen, wie die fünf Sätze der Messe, zugleich um das Problem der Erhebung; sie dramatisieren Prozesse der Elevation. Am deutlichsten exponiert der dritte Satz jenen Gegensatz, der das gesamte Werk strukturiert: dichte Akkordblöcke in mittlerer Lage, die einer klaren zeitlichen Begrenzung unterliegen, werden zu Beginn des Satzes schroff gegen fragile, lose, gleichsam in hohen Tonlagen schwebende Einzelklänge gesetzt. Zum Schluss wird die in sich zurückführende Form dieses Satzes die Akkordblöcke des Beginns als das Resultat einer Verdichtung dieser losen Einzelklänge darstellen. In der Bogenform des vorangehenden Satzes *Modulaciones* steht umgekehrt eine richtungslose Folge schwebender

Klänge zu Beginn und Ende, die im Mittelteil des Satzes zu einem fort-eilenden Fugato verdichtet werden. Im vierten Satz *Arborescencias* löst sich eine Geige aus dem bisher vorherrschenden Stimmengeflecht und strebt, gegen den Widerstand der restlichen Stimmen, immer wieder einem unbewegten Hochtönen entgegen. Dieser dramatische Gegensatz zwischen dem zeitunterworfenen Gemenge der Mittellage und einem zeitenthobenen Schillern in den hohen Lagen findet im letzten Satz seinen Kulminationspunkt, wenn das musikalische Geschehen an mehreren Stellen in einen erlösenden Stillstand geführt wird. Die materiale Form der Musik fügt der naturalisierenden Klangbehandlung dadurch eine ganz andere Perspektive hinzu: Sie stellt sich als ein Ringen einer Instanz dar, die nach Aufhebung der Zeit strebt und sich, im Klangbild des ausdünnenden Aufstiegs, aus dem chaotisch-gesetzmäßigen Geflecht des Zeitlichen hinauswindet. Das Bild der Natur nimmt dadurch einen anderen Charakter an: Die Natur erscheint so nicht mehr nur als die Immanenz gesetzmäßiger-zufälliger Bewegung, sondern auch als der Ursprung einer Tendenz, diesen Immanenzraum zu übersteigen.

Der spektrale Prozess

Die Anwendung algorithmischer Modelle auf musikalische Sachverhalte ist notwendigerweise von einer gewissen Äußerlichkeit geprägt. Diese Äußerlichkeit von rechnerischem Verfahren und Anwendungsmaterial ist keiner Schwäche einzelner Komponistinnen anzukreiden, sondern liegt in der Natur der Sache. Diese Abstraktheit war seit den Rechenoperationen des Serialismus der Ansatzpunkt einer Kritik, aus der unter anderem jene Strömung hervorging, welche das kompositorische Denken der Gegenwart dominiert: Der Spektralismus und seine Folgegestalten.⁴⁵⁶ Die Kritik, die dem Spektralismus zugrunde liegt, ist leicht auf den Punkt zu bringen: Die algorithmische Komposition behandelt den Klang nicht als hörbare Gestalt, sondern als abstrakten Gegenstand. Sie verliert sich daher in obskuren, satztechnischen Operationen, die gar

456 Die folgenden Überlegungen stützen sich auf James O'callaghan, *Spectral Music and the Appeal to Nature*, in: *Twentieth-Century Music* 15/1, 2018, 57–73; John Croft, *The Spectral Legacy*, in: Robert Reigle und Paul Whitehead (Hg.), *Journal of the Royal Musical Association* 135/1, 2010, 191–197; Eric Drott, *Spectralism, Politics and the Post-Industrial Imagination*, in: *The Modernist Legacy: Essays on New Music*, 2009; Cavallotti 2010 (wie Anm. 137). Gegenwärtig findet eine Ausweitung des Begriffs der spektralen Musik über die hier diskutierten Zusammenhänge hinaus statt, vgl. Robert Reigle et al. (Hg.), *Spectral world musics: proceedings of the Istanbul spectral musics conference*, Istanbul 2008.

nicht hörend nachvollzogen werden können.⁴⁵⁷ Der Spektralismus setzt dagegen an einem Phänomen an, das wesentlich auf die Hörerfahrung bezogen ist: Die Verschmelzung synchroner Klänge zu einem Gesamtklang eigener Färbung. Solche Gesamtklänge werden nicht als Akkord, als Zusammenklang distinkter Tonhöhen gehört, sondern erscheinen als *ein* Klang, dessen Timbre sich vom Timbre jener Klänge unterscheidet, die ihn konstituieren.⁴⁵⁸ Die spektralistische Konstruktion solcher Gesamtklänge fußt auf der theoretischen Einsicht, dass sich jeder statische, geräuscharme Ton als eine Überlagerung von periodischen Schwingungen analysieren lässt. Die wahrgenommene Tonhöhe eines Klangs entspricht der tiefsten Teilfrequenz, während die wahrgenommene Farbe eines Klangs von dessen Obertonstruktur abhängt, also davon, welche Teilfrequenzen oberhalb der Grundtonfrequenz mit welcher Stärke mitschwingen. Im Normalfall bringen Musikinstrumente Klänge hervor, deren Teilfrequenzen ganzzahlige Vielfache der Grundfrequenz sind. Die Reihe dieser Teilfrequenzen bezeichnet man auch als harmonische Obertonreihe. Der Unterschied zwischen den Klangfarben der Instrumente rührt von der unterschiedlichen Stärke, mit der die Teiltöne schwingen. Es gibt aber auch Instrumente, welche andere Teilfrequenzverteilungen, inharmonische Obertonstrukturen aufweisen. Ganz allgemein nennt man die Zusammensetzung eines Klangs aus Frequenzen und entsprechenden Frequenzstärken das Spektrum dieses Klangs, und daher hat sich der Name Spektralismus für die kompositorische Arbeit an solchen Klanggemischen durchgesetzt.

Eine solche Frequenzanalyse von Klängen liegt bereits jener elektronischen Klangsynthese zugrunde, in welcher komplexe Klänge durch Überlagerung einfacher Sinusklänge entstehen; die additive Klangsynthese. Der Spektralismus überträgt dieses Verfahren auf die Instrumentalmusik: Er behandelt die einzelnen Stimmen als Teiltöne eines Klanggemischs. Das Prinzip des Spektralismus kann daher auf die Formel einer *instrumentalen additiven Synthesis* gebracht werden.⁴⁵⁹ In diesem Prinzip liegt ein sachlicher Widerspruch, der zum formbildenden Prinzip der Musik wird. Der Widerspruch besteht darin, dass die einzelnen Instrumentalklänge keine reinen Sinustöne sind, sondern selbst komplexe

457 Vgl. Jérôme Baillet, *Gérard Grisey: fondements d'une écriture*, Paris 2000; Gérard Grisey, *Écrits ou L'invention de la musique spectrale*, hg. von Guy Lelong, Paris 2008; Peter Niklas Wilson, Unterwegs zu einer «Ökologie der Klänge»: Gérard Griseys «Partiels» und die Ästhetik der Groupe de l'Iténéraire, in: *Melos* 2, 1988, 33–55.

458 Vgl. Joshua Fineberg, Guide to the basic concepts and techniques of spectral music, in: *Contemporary Music Review* 19/2, 2000, 81–113.

459 Nicolas Donin, Sonic Imprints: Instrumental Resynthesis in Contemporary Composition, in: Gianmario Borio (Hg.), *Musical listening in the age of technological reproduction*, London 2019, 323–41.

Klanggemische darstellen. Der Spektralismus baut anders als die elektronische Klangsynthese Klanggemische aus Teilklangen auf, die selbst bereits Klanggemische sind. Das hat zur Folge, dass die Einzelklänge ihrer Synthese widerstehen: Sie verschmelzen nicht vollständig ins globale Klanggemisch, sondern stehen aus ihm heraus. Zwei Schwierigkeiten kommen noch hinzu: Zum einen lassen die herkömmlichen Instrumente keine präzise Intonation der Teiltöne zu – die Instrumentalistinnen produzieren in der Regel Viertel- oder Sechstelton-Annäherungen an die errechneten Werte. Zum andern erweist sich die Erklärung der Klangfarbe aus der Frequenzverteilung eines Klanggemischs in vielerlei Hinsicht als beschränkt: Die Erfahrung zeigt, dass die wahrgenommene Färbung eines Klangs auch von der Dauer, Lautstärke und Verlaufskurve der jeweiligen Klanggestalt beeinflusst wird. Die instrumentale Synthese neuer Gesamtklänge nach der Methode der Frequenzzerteilung sieht sich aus beiden Gründen zu vielerlei Kompromissen und Annäherungen gezwungen. In diesem Sinne hat Gérard Grisey – der vielen als Gründer des Spektralismus gilt – seinen kompositorischen Ansatz als eine Arbeit am *Liminalen*, an Schwellenzuständen bezeichnet.⁴⁶⁰ Die Verschmelzung instrumentaler Klänge zu einem neuen Timbre ist in diesem Sinne das Ziel einer Annäherungsbewegung, das niemals erreicht wird. Die musikalische Form, die sich daraus ergibt, ist das immer neue Heranführen von Klangkonstellation an die Schwelle ihrer Verschmelzung. Diese Approximationen erscheinen im musikalischen Verlauf als kontinuierliche Prozesse, als allmähliches Zusammen- und Auseinanderdriften von Klangschichten. Diese Prozessform steht im Gegensatz zum klassischen Entwicklungsgedanken, demzufolge das musikalische Werk eine Geschichte von Motiven darstellt, die ihr Potenzial im Durchgang durch Kontraste und Negationen, in der Konfrontation mit verschiedenen Klangsituationen verwirklichen. Der kontinuierliche Prozess teilt mit der Entwicklungsform zwar die Linearität oder Unumkehrbarkeit des Verlaufs, er unterscheidet sich jedoch darin, dass er keine individuellen Gestalten oder Motive exponiert, die eine Entwicklung vollzögen. Vielmehr zeichnet der musikalische Verlauf die zerdehnte oder geraffte Genese eines unerreichten Gesamtklangs nach. In dieser Inszenierung der Klangentstehung greift der Spektralismus auf das Verfahren des Minimalismus zurück, wiederholte Klangmuster zu überlagern und gegeneinander zu verschieben. Grisey verwendet immer wieder das Bild der akustischen Vergrößerung, des hörenden Zooms oder der Mikrophonie, um diesen kompositorischen Rückgang in die elementare Schicht der Musik zu umschreiben.⁴⁶¹ Anders als im Minimalismus zielt diese Reduktion

460 Vgl. Grisey Gérard, La musique: le devenir des sons, in: *La Revue musicale, L'itinéraire special*, 1982, 291–300.

461 Vgl. Gérard Grisey, Tempus ex machina, in: *Entretemps* 8, 1989, 101.

jedoch nicht auf den Eindruck des Statischen oder in sich Kreisenden, sondern auf die musikalische Verwirklichung eines unablässigen Strebens an der Schwelle.

Der Naturalismus der Spektralmusik nimmt somit eine Stellung zwischen dem wissenschaftlichen und dem manifesten Bild der Natur ein. Wie die algorithmische Komposition greift sie ein mathematisches Modell der Wirklichkeitsbeschreibung auf, um es zum Prinzip der musikalischen Gestaltung zu machen. Das Wirkliche, welches das Modell der Frequenzzzerlegung beschreibt, ist aber die Erscheinungsqualität eines Klangs. Es handelt sich deshalb um eine naturalistische Erklärung eines subjektgebundenen Klangphänomens, die hier ins Zentrum der Komposition gerückt wird. Damit wendet sich der Spektralismus zwar in einem gewissen Sinn der subjektiven Erfahrung der Musik zu – darin bestand ja der Anspruch, den er den algorithmischen Operationen entgegensetze. Und insofern nähert sich der Spektralismus dem manifesten Bild der Natur an. Zugleich konzipiert er diese Hörerfahrung auf eine mathematisch-modellhafte Weise: Das Gehörte wird in Begriffen der physikalischen Akustik gedacht. Der Spektralismus bearbeitet den Klang somit nicht als ein künstlerisches Material, in welchem die Geschichte der Werke und Klangverwendungen eingelagert ist, sondern er behandelt ihn als ein natürliches Phänomen, das psycho-physischen Gesetzmäßigkeiten unterliegt. Damit entfernt sich dieser Ansatz zugleich von der konkreten Erfahrung, welche niemals bloß Schallphänomene registriert, sondern den Klang zugleich als musikalische Funktions- und Sinnzusammenhang hört.

Die Werke des Spektralismus arbeiten sich an dieser Spannung ab. Das lässt sich am Vergleich dreier Werke veranschaulichen, welche mittlerweile als Klassiker der Spektralmusik gelten: Tristan Murails *Gondwana* (1980), Georg Friedrich Haas' *In Vain* (2000) und Gérard Griseys *Partiels* (1975). Murail geht in *Gondwana* von Spektralanalysen der Klänge von Glocken- und Blasinstrumenten, sowie von durch Frequenzmodulationen gewonnenen harmonischen Feldern aus, um daraus ein Orchesterwerk zu konstruieren, welches das Prinzip der kontinuierlichen Prozesse der Klangverschmelzung in Reinform ausbuchstabiert. Gewiss kennt auch dieses Werk Impulsklänge, Motivreste und Figuren, aber sie werden im Verlaufe des Stücks stets in den kontinuierlichen Gesamtprozess des Werks mitgerissen: Sie sind Effekte von stetigen Verdichtungs- oder Zerdehnungsprozessen, die in bombastischen Momenten der Eruption kulminieren und sich allmählich wieder auszudünnen. Was in diesen Klanggestalten vernommen wird, sind nicht bloß psychoakustische Versuchsanlagen, sondern zugleich das Nachbild einer vorgesellschaftlichen Allnatur. Die Natur vor aller Geschichte versinnbildlicht orchestrale Klangverschmelzungen seit Richard Wagners Rheingold-Vorspiels. In solchen orchestralen Schmelzprozessen verselbständigt sich

der musikalische Schein zu einem Geschehen, dass sich gleichsam aus sich selbst heraus zu bilden scheint.

Murail wendet sich in späteren Werken, besonders nach *Désintégration* (1982–3), von diesem Ansatz ab, unterbricht die kontinuierlichen Prozesse zunehmend und segmentiert die spektralistische Klangfusion mithilfe von Modellen des algorithmischen Komponierens. In jüngerer Zeit hat jedoch Georg Friedrich Haas den Ansatz von *Gondwana* wieder aufgenommen.⁴⁶² Allerdings geht Haas' kontinuierliche Prozessmusik nicht mehr von Analysen bestimmter Instrumentalspektren aus. Seine musikalischen Verläufe basieren vielmehr auf einer Unterscheidung von Grundtypen mikrotonaler Intervallsysteme, die in Haas' post-spektralistischer Musik den tonalen Gegensatz von konsonanten und dissonanten Intervallen ersetzen: Die äquidistante Unterteilung der Oktave etwa in Halbtöne, Vierteltöne oder Sechsteltöne; die Spaltklänge, welche sich ergeben, wenn solche Kleinstintervalle gegeneinander gehalten werden; und die nicht-äquidistanten Intervalle der harmonischen Obertonreihe, die im Zusammenklang zu einer Klangfarbe fusionieren. Die ersten beiden nehmen, sehr schematisch gesprochen, die Spannungsfunktion der Dissonanz, letztere die Auflösungsfunktion der Konsonanz ein.⁴⁶³ Im Werk findet in kontinuierlichen Verschiebungen und Abwandlungsprozessen ein Geschehen der Metamorphose zwischen diesen Spannungspolen statt. Dieses allmähliche Geschehen weist den Charakter eines naturhaften Prozesses auf, den Haas' noch dadurch zu steigern versucht, dass er an gewissen Stellen des Werks das Licht im Konzertsaal ausgehen lässt, um jene immersive Erlebnisqualität zu steigern, welche das Eintauchen in eine Naturlandschaft kennzeichnet.⁴⁶⁴ Zugleich löst sich dieser kompositorische Ansatz gänzlich von den Modellen der mathematisch-naturwissenschaftlichen Analyse von Klangphänomenen.

Gegen diese bruchlose Errichtung des musikalischen Naturscheins steht Griseys Zyklus *Les espaces acoustiques* eigentümlich ab. Es gilt als Manifestwerk des Spektralismus und wurde etwa von John Croft

462 Haas bezieht sich vorzugsweise nicht auf Grisey und Murail, sondern auf Komponisten wie Alois Haba, Ivan Wyschnegradsky und Giacinto Scelsi als Vorbilder. Diese Abgrenzung vom französischen Spektralismus ist in seiner Ablehnung einer gewissen Form der Musiktheorie begründet, vgl. Georg Friedrich Haas, Grundlagen für eine neue Musiktheorie. Sechs Thesen, in: *Dissonance* 117, 2012, 15–17.

463 Hier folge ich den Analysen von Mark Hutchinson, Stairways in the Dark: Sound, Syntax and the Sublime in Haas' *In Vain*, in: *Tempo* 73/288, 2019, 7–25; Max Silva, Heard Utopia vs Utopian Hearing: Haas's in vain and Political Ambivalence in New Music, in: *Twentieth-Century Music* 15/1, 2018, 75–102.

464 Zum Zusammenhang von ästhetischer Naturerfahrung und Immersion, vgl. Seel 2009 (wie Anm. 44), 269ff.

zugleich als erstes und letztes Werk dieser Bewegung gedeutet.⁴⁶⁵ Doch schon der Beginn des Werkteils *Partiels* errichtet den Schein des verselbständigten Klangprozess immer nur, um ihn auch wieder zu brechen. Schon die berühmte Anfangssequenz erscheint nicht als naturhaftes Geschehen: Der tiefe Posaunenklang, dessen Spektrum die Anfangssequenzen ausorchestrieren, wird von Kontrabässen verdoppelt, welche durch wiederholte Sforzandi die Klangmasse erst erhitzen müssen, bevor die Schmelzvorgänge stattfinden. Es ist, als käme das Geschehen ohne diese immer wieder neu ansetzenden Impulse nicht in Gang. Die Klangverschmelzungen geben sich auf diese Weise von Beginn an als ein durch musikalische Mittel hervorgebrachter Schein zu verstehen. Das Geschehen bleibt dadurch ständig prekär, fällt zusammen und muss wieder neu konstruiert werden. Entsprechend lösen sich immer wieder Einzelgestalten aus dem Klang, die den Charakter individueller Stimmen annehmen: Paradigmatisch in der *ad libitum* wiederholten Stelle für vier Flöten im Mittelteil von *Partiels*. Auch diese Momente, in denen die Musik aus ihrem naturhaften Schein herausfällt, sind bei Grisey mit einem Naturtopos verbunden, der nun aber ganz anders gelagert ist. Es sind jene an die Musik Claude Debussys und Olivier Messiaens erinnernden, einsam irrenden Mischwesen einer verzauberten Natur, die bereits durch das Bratschen-Solo des *Prologue* der *Espaces acoustiques* evoziert werden. Sie sind keine Epiphänomene eines Naturgeschehens mehr, sondern Traumgestalten einer anderen Natur, welche den Immanenzraum kontinuierlicher Umwandlungsprozesse unterbrechen.

Umwelt, Landschaft, Strom

Vom wissenschaftlichen Bild der Natur haben wir das manifeste oder vorwissenschaftliche Bild unterschieden. Die manifeste Natur ist der Totalitätsbegriff der Erfahrungsgegenstände in ihrer bloßen sinnlichen Erscheinung. Es ist die Umwelt menschlicher Erfahrung, sofern von ihren Bedeutungs- und Sinnzusammenhängen abstrahiert wird. Sie erscheint als eine unübersichtliche Vielheit von Gestalten und Geschehnissen, von Qualitäten und Einzeldingen, von Intensitäten und Vorkommnissen. Auch dieser Naturbegriff umfasst den Bereich menschlicher Artefakte, ja noch die Menschen selbst, insofern sie nicht als denkende Subjekte, sondern als bloße, sinnliche Gegebenheiten betrachtet werden. Die subjektive Tätigkeit, die diesem Naturbegriff entspricht, ist nicht die Suche nach Modellen gesetzmäßiger Erklärung, sondern die Beschreibung des sinnlichen So-Seins der Umgebung mit all ihren Vorkommnissen und Merkmalen. Der naturalisierende Zug solcher objektiven Beschreibung liegt darin,

465 Croft 2010 (wie Anm. 456).

dass sie ihre Gegenstände nicht als verstehbare Ausdrücke, als lesbare Zeichen, als Äußerungen einer Innerlichkeit, als Träger von Sinngehalten oder Ansprüchen betrachtet, sondern bloß angibt, wie sie sich den Sinnen darstellen. Das Ideal dieser objektiven Beschreibung scheint in den Apparaturen mechanischer Aufzeichnung vergegenständlicht: Die Kamera und das Mikrophon, so eine verbreitete Auffassung, deuten nicht, sie erklären nicht, sondern halten die Dinge in ihrer sinnlichen Äußerlichkeit fest.

Die Apparate technischer Reproduktion von visuellen und klanglichen Gestalten entsprechen diesem Naturalismus des manifesten Naturbildes. In diesem Sinne weisen die kompositorischen Arbeiten, die man seit Pierre Schaeffer mit dem Titel einer *musique concrète* versteht, eine besondere Affinität zum Naturalismus auf. Wie bereits gesehen, darf die *musique concrète* nicht auf eine Musik reduziert werden, welche mit Aufnahmen von Klängen arbeitet, die mit gewöhnlichen Gegenständen des Alltags statt mit traditionellen Musikinstrumenten hervorgebracht wurden.⁴⁶⁶ Nach Michel Chion besteht ihre Eigentümlichkeit vielmehr darin, mit technisch fixierten Klängen, statt mit den symbolischen Repräsentationen von Klängen zu operieren.⁴⁶⁷ Wie diese fixierten Klänge entstanden sind – ob es sich um Studioaufnahmen von Instrumenten oder elektronische Synthesen, um Kontaktmikrophonaufnahmen von Fahrzeugen oder zerkratzte Magnettonbänder handelt – ist für diese Bestimmung der *musique concrète* gleichgültig.

Diese Grundunterscheidung hat Konsequenzen für das, was man hier unter musikalischem Material verstehen muss. Die *musique concrète* arbeitet wie alle elektronische Musik mit einem Material, das nicht in derselben Weise vorstrukturiert ist wie die notierbare Musik. Denn die kompositorische Arbeit an den Abstraktionen der Notation ist eine Arbeit an Resultaten kompositorischer Vorarbeit: Die Stimmungssysteme, rhythmischen Einheiten, Artikulationstypen und agogischen Angaben, welche die Elemente der Notation liefern, sind Erzeugnisse vergangener kompositorischer Arbeit und musikalischer Praktiken. Sie sind keine neutralen, rein technischen Angaben zur Reproduktion von Klängen, sondern sind auf gewisse Formen musikalischer Sinnbildung und Funktionalität hin zugeschnitten. In der Notationsweise sind daher bereits gewisse Auffassungen und Modelle musikalischen Sinns eingelagert. So ist die Notation musikalischer Dauern in Takten unweigerlich auf die rhythmische Funktion des Takts mit seiner wiederholenden Ordnung von betonten und unbetonten Zeiten bezogen – und zwar noch dann, wenn die Musik, die so notiert wird, jede Taktordnung durchkreuzt. Dasselbe gilt für die Notation von mikrotonalen Tonhöhen als Abweichungen von der chromatischen Skala, die untrennbar mit der temperierten Stimmung und ihren

466 Vgl. Kapitel III.3.

467 So die These von Chion 2009 (wie Anm. 110).

Modulationsmöglichkeiten zusammenhängt. In noch fundamentalerer Weise beeinflusst die Notation die notierte Musik, insofern sie unweigerlich eine Selektion jener Aspekte vollzieht, die für den musikalischen Sinn des aufzuführenden Werks wesentlich sind. Was notiert wird, sind keine konkreten Einzelklänge, sondern Klangtypen, die nur in gewissen Aspekten bestimmt sind. Wenn in einer Partitur zehn Lautstärkegrade eingeführt werden oder zwischen fünf Typen von Vibrato unterschieden wird, während die Tonhöhen nur vage angegeben werden, so muss die Interpretin davon ausgehen, dass sich der musikalische Zusammenhang nicht aus den Tonhöhen, sondern aus ebenjenen Aspekten zu ergeben hat, welche die Notation hervorhebt. Dagegen legt eine herkömmliche Fünfliniennotation das Hauptaugenmerk auf die Tonhöhen und Dauern: Sie sind präzise notiert, weil sie den Strukturkern der jeweiligen Werke bestimmen. Die aufführende Interpretation bringt jedoch unweigerlich Klänge hervor, die auch in jenen Hinsichten bestimmt sind, welche die Notation unbestimmt lässt. Eine gelingende Interpretation wird diese unnotierten Aspekte so bestimmen, dass sie jene Sinnbeziehungen zur Geltung kommen lassen, welche die Interpretin aus dem Notierten herausliest. Die Notation strukturiert auf diese Weise vor, welche Aspekte der Musik als bedeutungsvolle Sinträger fungieren.

Die *musique concrète* umgeht diese Vermittlung durch die von tradierten musikalischen Funktionen und Sinnbildungen vorgeprägte Symbolisierungen der Notation. Sie bestimmt die Klangkomplexe eines Werks unmittelbar. Sie kappt somit die geistige Vermittlung der Musik durch das Notat, indem sie die Klänge nicht als Instanzen allgemeiner Klangtypen, sondern direkt als singuläre, technisch reproduzierbare Ereignisse bearbeitet. Die technische Möglichkeit, fixierte Klänge wiederholt durchzuhören, fördert dabei jene beschreibende Haltung, die der manifesten Natur entspricht. Diese Haltung einzunehmen bedeutet, von der tradierten und automatisierten Deutung der Klänge abzusehen, um sie in ihrer singulären Erscheinungsform, in ihrer Gestalt oder Morphologie zu vergegenwärtigen. Klänge werden nun, wie ein Naturphänomen, als zunächst sinnlose Einzelgestalten erfasst: In diesem Sinne bringt die Fixierung den Klang als Objekt, als *objet sonore* hervor.

In dieser theoretischen Reduktionsleistung hat Schaeffer eine Affinität seiner Forschungen mit der phänomenologischen *ἐποχή* (*epoché*) zu erkennen geglaubt.⁴⁶⁸ Die Ähnlichkeit ist jedoch trügerisch: Die Phänomenologie sieht in ihrer Reflexion von den Geltungsansprüchen der Bewusstseinsakte und -gehalte ab, um diese Vollzüge und Denkkorrelate selbst zu thematisieren. Diese Reflexion nimmt zwar ebenfalls die Form einer anschauenden Beschreibung an. Aber sie richtet sich gerade nicht

468 Die Bezüge rekonstruiert Pauline Nadrigny, *Musique et philosophie au XXe siècle: entendre et faire entendre*, Paris 2014.

auf empirische Objekte, sondern auf die transzendentalen Wesensmomente, die in solche Gegenstandsercheinungen eingehen.⁴⁶⁹ Wenn die Beschreibung von Klangerscheinungen hingegen von gewissen Deutungen absieht, welche den Klang auf ein anderes, etwa auf seine Quelle, auf seine sprachliche Bedeutung oder musikalische Funktion beziehen, dann tut sie dies nicht mit dem Ziel einer Reflexion. Vielmehr will sie ganz unmittelbar der empirischen Erscheinung gerecht werden, welche durch die Tonfixierung zuverlässig reproduziert werden kann. Die Haltung Pierre Schaeffers ist daher weniger den philosophischen Phänomenologen verwandt als jenen *naturalistes*, die in Literatur wie in der Wissenschaft die vorurteilsfreie Inventarisierung empirischer Gegebenheiten dem Deuten, Werten und Erzählen vorziehen.⁴⁷⁰ Es handelt sich um eine Form des musikalischen Positivismus, der sich ans Feststellen tatsächlicher Vorkommnisse hält.⁴⁷¹ Die Befreiung, die dieser naturalistische Ansatz verspricht, rührt vom positivistischen Zurückhalten der deutenden und beurteilenden Einordnung: Solange die Klangerscheinungen in ihrem bloßen Sosein beschrieben werden, sind sie frei von jeder Wertung; sie sind weder angenehm noch abstoßend, weder banal noch raffiniert, weder vornehm noch unwürdig, weder Lärm noch Wohlklang. Wenn von der Schriillheit, der Rauheit, der Dichte oder Geräuschhaftigkeit die Rede ist, wenn Klänge düster oder hell, sanft oder abrupt, monoton oder aufgeregt, fahl oder aggressiv genannt werden, dann geht es nur darum, eine adäquate Beschreibung der jeweiligen Erscheinung zu finden. Über ihre musikalische Brauchbarkeit ist damit so wenig ausgesagt, wie über das Können der Klangproduzentinnen. Alle möglichen Klangmerkmale werden als prinzipiell gleichrangige Vorkommnisse aufgefasst; alle möglichen Klänge können, im Prinzip, zum Gegenstand kompositorischer Arbeit werden.

Die Kehrseite dieser vorurteilsfreien, naturalistischen Beschreibung zeigt sich jedoch darin, dass es schwierig ist, aus den theoretischen Arbeiten Pierre Schaeffers, wie aus den Nachfolgetheorien der Spektromorphologie Konsequenzen für die kompositorische Arbeit zu ziehen.⁴⁷²

469 Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, hg. von Karl Schuhmann (Husserliana, 3.1), Dordrecht Boston London 1995, §§ 18–32, 39–66.

470 Vgl. Nadrigny 2021 (wie Anm. 187).

471 Vom wissenschaftlichen Positivismus unterscheidet sich Schaeffers Programm dadurch, dass er die zu inventarisierenden Daten nicht auf quantitativ-messbare Größen reduziert, sondern sich ganz den Hörgegebenheiten verschreibt, die neben zähl- und messbaren Extensionen auch Qualitäten, intensive Größen präsentieren, die sich auf keine zählbaren Einheiten bringen lassen.

472 Vgl. Pierre Schaeffer, Vorwort zu: Michel Chion, *Guide des Objets sonores*, Paris 1983, 9–11.

Die Theorie der *musique concrète* hat in diesem Sinne keine Musiktheorie hervorgebracht, sondern eine Typologie zur Beschreibung vormusikalischer Klänge. Damit ist nicht gemeint, dass die Werke mit fixierten Klängen keine Musik seien. Aber die Frage, wie die vormusikalisch beschriebenen Klänge musikalisiert werden können, d.h. wie aus ihnen musikalische Zusammenhänge entstehen, wird durch die naturalisierende Beschreibung nicht berührt. Sie kann durch einen solchen Ansatz gar nicht thematisiert werden, weil die spektromorphologische Beschreibung gerade darin besteht, vom funktionalen wie semantischen Sinn der Klänge abzusehen, um sie in ihrem bloßen Erscheinen isoliert zu erfassen.

Die Verfahren der *musique concrète* wurden in den letzten Jahrzehnten besonders in jenen Praktiken der sogenannten *sound art* wieder aufgenommen, die sich mit dem Sammeln und Verarbeiten von *field recordings* auseinandersetzen. Sie hat im Verbund mit den *sound studies* mittlerweile einen selbständigen Diskurszusammenhang ausgebildet, der sich bewusst von den Diskussionen über Komposition und Musiktheorie abzugrenzen versucht.⁴⁷³ Für unsere Frage sind besonders jene Ansätze ausschlaggebend, welche die Arbeit mit fixierten Klängen als eine Auseinandersetzung mit dem menschlichen Naturverhältnis verstehen.

Dazu gehören zum einen die Arbeiten, die in der Nachfolge von R. Murray Schafer *The Tuning of the World* die Arbeit mit *field recordings* als Teil eines Umweltaktivismus verstehen.⁴⁷⁴ Ihr zentraler Begriff ist die Klanglandschaft oder *soundscape*, also jene Geräuschumgebungen, die im Alltagsleben für gewöhnlich unthematisch bleiben und für deren Spezifika die Praktiken des *field recordings* und des *soundwalks* ein kritisches Bewusstsein schaffen wollen. Die kritische Grundunterscheidung ist jene zwischen den natürlichen *hi-fi soundscapes*, in denen eine Mannigfaltigkeit diskreter Klanggestalten koexistiert, und den durch die menschliche Naturzerstörung herbeigeführten *low-fi soundscapes*, in denen monotone Geräusche die akustische Umwelt verschmutzen, weil sie jene Mannigfaltigkeit wie mit Beton zudecken.⁴⁷⁵ Die kompositorische Arbeit an solchen Klanglandschaften in den Medien der Klangfixierung steht aber in einem latenten Widerspruch zum klangökologischen

473 Einen Überblick zur künstlerischen Produktion bietet der ausführliche Ausstellungskatalog: Museo Reina Sofía (Hg.), *Audiosphere. Sound Experimentation 1980–2020*, Madrid 2020, https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/audiosfera_ingles_26.10.20.pdf (letzter Zugriff am 14.2.2022). Zum theoretischen Feld, vgl. Groth und Schulze 2020 (wie Anm. 218).

474 Dazu können die Arbeiten von Annea Lockhead, Hildegard Westerkamp, Francisco López, Chris Watson, Jana Winderen, Toshiya Tsunoda und vielen anderen gezählt werden.

475 R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Vt. : United States 1993, 43; R. Murray Schafer, *Music of the Environment*, 1973, 32.

Aktivismus. Denn durch die kompositorische Arbeit löst sich der fixierte Klang unweigerlich von seinem Entstehungskontext ab: Dem Plätschern eines Bachs hört man nicht an, wo es aufgenommen wurde. Dadurch nimmt die dokumentarische Funktion, die für den Aktivismus des akustischen Umweltschutzes zentral ist, selbst den Charakter des Scheins an. Dieser Widerspruch prägt Kompositionen wie *La Selva* von Francisco López. Sie erscheint zunächst als eine Dokumentation einer Klanglandschaft im Regenwald auf Costa Rica, erweist sich aber in ihrem Verlauf als eine effektvolle Montage, welche die Hörerin durchschreitet. Die artifizielle Konstruktion dieser naturalistischen Repräsentation wird sorgfältig verborgen, um der Rezipientin jene Immersion in den Schein einer dynamisierten Regenwaldlandschaft zu ermöglichen, welche wahrscheinlich in ihrer realen, kunstlosen Monotonie nicht lange auszuhalten wäre. Die Klänge erscheinen so zugleich als naturalistische Abbilder realer Vorkommnisse und als verselbständigte Konstruktionen. Dieser Widerspruch ist für López' Arbeit Programm.⁴⁷⁶ Er fasst ihn in der Idee eines *Ansichseins* der Klänge: Die Klanglandschaften dürften ihm zufolge nicht als Eigenschaften jener Dinge gedacht werden, die sie verursachen, sondern müssen als selbständige Entitäten, als »*things-by-themselves*«⁴⁷⁷ gedacht werden. Wie aber ein Hörbares, das ja ohne ein hörendes Subjekt gar nicht gedacht werden kann, als ansichseiendes Wesen vorstellbar ist, bleibt dunkel. Was ungesagt dahinter steckt, ist das Bewusstsein des Komponisten für die Eigenregelung des musikalischen Kunstwerks. Die fixierten Klänge erscheinen als *Ansichseiendes*, insofern sie einen in sich stimmigen, ästhetisch notwendigen Zusammenhang ausbilden. Nicht weil Klänge unabhängig von hörenden Subjekten wie Dinge existierten, sondern weil ihre Verfassung eigenen Regeln gehorcht, können sie uns als Selbständige erscheinen, die sich aus ihren Entstehungskontexten befreien. Vor dieser theoretischen Konsequenz scheut López aber zurück, weil die Klänge dann nicht mehr als Dokumentationen eines bedrohten Regenwaldklangs fungieren, sondern alleine ästhetische Geltung beanspruchen würden. Aus diesem Zögern zwischen dokumentarischem Aktivismus und Kunstanspruch ergeben sich die theoretischen Widersprüche einer Klangkunst, welche die ansichseienden Klänge nicht als ästhetischen Schein, sondern als irgendwie selbständige Dinge zu denken beansprucht. Dieser Widerspruch zeigt sich im musikalischen Schein der Regenwaldphonographie als dessen Tendenz zum Wellness-Ambient.

476 Vgl. Francisco López, *Environmental Sound Matter*, 1998, <http://www.franciscolopez.net/pdf/creatures.pdf> (letzter Zugriff am 14.2.2022); Francisco López, *Sonic Creatures*, 2019, <http://www.franciscolopez.net/pdf/creatures.pdf> (letzter Zugriff am 14.2.2022).

477 López 2019.

Eine philosophisch elaborierte Version dieses Widerspruchs verteidigt Christopher Cox unter dem Titel eines sonischen Materialismus.⁴⁷⁸ Im Rückgriff auf Deleuze konzipiert er die künstlerische Arbeit an Klängen als ein Hörbar-Machen eines universellen Stroms chaotischen Werdens, der aller empirischen Gegenständlichkeit zugrunde liege. Klangflüsse, Informationsströme, Migrationsströme und Magmaströme sind ihm gleichermaßen Manifestationen eines in aller Wirklichkeit wirkenden Stroms von Intensitäten, Kräften und Ereignissen.⁴⁷⁹ Konsequenterweise lehnt Cox deshalb auch den Begriff der Natur ab: Die Ontologie des Werdensstroms zielt auf eine Entdifferenzierung der Sphären des Natürlichen und Geistigen. Aber das Vokabular von Kräften, Flüssen und Ereignissen macht zugleich klar, dass diese Ontologie eine Variante des wiederverzauberten Naturalismus darstellt: Es sind naturwissenschaftliche Begriffe, die paradoxerweise zu Sinnangeboten verklärt werden. Auch dieser Naturalismus wendet sich explizit gegen die Abhebung einer selbstbestimmenden Subjektivität aus dem Zusammenhang fremdbestimmter Natur,⁴⁸⁰ und auch er verzaubert die naturwissenschaftlichen Begriffe, indem er sie als Äußerungen von präindividuellen Trieben und Tendenzen, von vorsektiven Affekten und Perzepten, von kreativer Differenzproduktion und Selbstorganisation feiert, welche noch die gesamte anorganische Natur durchwirkten. Musikalisch wird dieser Strom materieller Produktivität, laut Cox, paradigmatisch im stehenden Klang erfahrbar: Im *drone* erklingt das kontinuierliche Kräftepiel, das die diskreten Gegenstände der erfahrbaren Wirklichkeit erst hervorbringt. In Cox' Kommentar zur Arbeit *4 Rooms* (2006), in welcher der Klangkünstler Jacob Kirkegaard den Raumklang verlassener Gebäude in der Sperrzone Tschernobyls aufnimmt und verstärkt, wird diese Wiederverzauberung explizit:

Thus, the drones that emerge from these rooms are presumably inflected by the radioactive particles and electromagnetic waves that still move invisibly within them. They are also haunted by the human beings that once inhabited these spaces. Like sound, radiation does not die but only dissipates, dilates, or loses energy. Kirkegaard's recordings, then, can be heard as an effort to amplify or contract these dissipated or dilated sounds, to rescue sonic emissions that outlive those who produced them. They disclose the immemorial background noise out of which human

478 Cox 2018 (wie Anm. 21). Ein ähnliches Programm mit stärker phänomenologischem Einschlag verfolgt Voegelin 2010 (wie Anm. 21).

479 Ich habe diese Position an anderer Stelle mit dem *strategischen Obskurantismus* der Gegenwartskunst in Verbindung gebracht, vgl. Haffter 2021 (wie Anm. 22).

480 Vgl. Cox 2018, 4; Christoph Cox und Malik Suhail, A Questionnaire on Materialisms, in: *October* 1155, 2016, 26–18.

sounds emerge and into which they recede, pointing toward an elemental time the half-life of which dwarfs human history [...]»⁴⁸¹

Die Geister der Vertriebenen, die dröhnenden Eigenklänge der Räume und die unhörbare Radioaktivität des Reaktormaterials vermengt Cox im Einerlei einer unvordenklichen Sphäre natürlicher Produktivität.⁴⁸² Die stehenden Klänge bieten sich als Bild solcher Nivellierung an. Denn in ihnen wird Subjektivität durchgestrichen: Sie ziehen die Hörerin in eine Selbstvergessenheit, ohne an die Stelle ihres aufgehobenen Selbst ein Objektives, einen artikulierten Verlauf, eine Konstruktion oder einen musikalischen Gedanken zu setzen. Der *drone* arbeitet mit dem Sog der Leere. Diese Versenkung in den stehenden Klang steht nicht im Gegensatz zum unaufmerksamen Konsum von Musikkonserven, sondern zur Arbeit der Einbildungskraft, die im musikalischen Nachvollzug unter der Anleitung von musikalischen Kategorien das Erklingende zu sinnvollen Einheiten synthetisiert. Der *drone* zieht, so gesehen, die Konsequenz aus der Krise, in welche diese musikalischen Kategorien seit der Nachkriegszeit geraten sind, indem er sie bis auf den Nullpunkt musikalischer Erfahrung, die Erfahrung eines kontinuierlichen Zeitflusses reduziert. Das Scheitern der Einbildungskraft, Gestalten aus diesem Klangfluss hervorzuhoben, treibt das hörende Subjekt zum Selbstüberstieg in die leere Tiefe mystischer Erfahrung.⁴⁸³

Im Feld der *sound art* haben sich aber auch Strömungen entwickelt, welche gegen den faulen Zauber der Immersion den Artefakt-Charakter der Klangaufnahme hervorkehren. Die theoretischen Arbeiten zur *sound art* von William Shrimshaw und Seth Kim-Cohen bilden das Gegenprogramm zum verzauberten Naturalismus von Christopher Cox. Während Kim-Cohen die Fixierung auf das Hörbare als modernistische Altlast der Klangkunst kritisiert und in Anlehnung an Duchamp eine *non-cochlear sonic art*,⁴⁸⁴ also eine Art musikalischer Konzeptkunst proklamiert, entlarvt Shrimshaw Cox' Klangmetaphysik als eine ontologisierte Phänomenologie.⁴⁸⁵ In ihr würden Erscheinungen, die nur in Bezug auf ein wahrnehmendes Subjekt denkbar sind, als ansichseiende Entitäten hypostasiert. Shrimshaw zieht daraus den Schluss, dass die Klangkunst mit dem Naturalismus ernst machen sollte. In Wirklichkeit sei der

481 Cox 2018, 129.

482 Ob diese Interpretation der Arbeit von Kirkegaard gerecht wird, sei hier dahingestellt.

483 Vgl. Ernst Tugendhat, *Egozentrizität und Mystik: eine Anthropologische Studie*, München 2003.

484 Kim-Cohen 2009 (wie Anm. 69).

485 Schrimshaw 2017 (wie Anm. 444), 109ff. Er übernimmt das Argument von Brian Kane, *Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn*, in: *Sound Studies* 1/1, 2015, 2–21.

Klang das, was die Akustik lehrt: Eine oszillierende Luftdruckschwankung. Nur das akustische Phänomen der Schallwelle kann Realität beanspruchen. Eine Klangkunst, die dieser Einsicht Rechnung tragen will, muss den Trug des hörbaren Klangs durchbrechen und ihn als substanzlose Erscheinung eines nicht-hörbaren, physikalischen Vorgangs präsentieren. Das gelinge etwa in Werken von Nina Canell, die mit nicht-hörbarem Ultraschall arbeitet, oder in Katie Patersons Konzeptstücken, deren Beschreibung bei Shrimshaw fast schon wie eine Parodie auf die gegenwärtige Konzeptkunst klingt:

In *Earth-Moon-Earth* (2007) Beethoven's *Moonlight Sonata* is converted to Morse code which, as a radio signal, is then transmitted from the Earth, bounced off the surface of the moon and then recaptured on the Earth. The romantic genius is but a conduit for forces of nature; these transmissions return the genius's work to the nature from which it arose. While the work of art is ›returned‹ to nature, this transmission is not carried out without alteration. The recaptured transmission is converted back into a musical score to be played by a Disklavier piano. Having been bounced off the moon, the received signal has sustained losses, with parts of the original transmission having been absorbed by the moon's surface. The *Moonlight Sonata* is consequently riddled with holes, pauses and absences as a result of its transmission.⁴⁸⁶

An solchen Arbeiten wird deutlich, welche Folgen diese Rückkehr der Kunst zur Natur hat: Sie tendiert zur Selbstabschaffung. Dem konsequenten Naturalismus wird die Kunst zur seltsamen Versuchsanordnung. Es ist daher schlüssig, wenn Shrimshaw die Kunst in den Dienst der Wissenschaft stellt. Die Arbeit der Kunst an den manifesten Erscheinungen der natürlichen Welt habe zum Zweck, die Wahrnehmung unserer Umwelt so zu modifizieren, dass sie zu den Modellen der naturwissenschaftlichen Erklärung passt: Solche Kunst »[...] seeks to modify the manifest image to better accommodate the scientific image that accounts for its conditions as well as that of wider reality.«⁴⁸⁷

In dieser Position treffen die beiden Naturbegriffe zusammen: Die Kunst eignet sich hier zwar keine naturwissenschaftlichen Modelle an, sie strebt auch nicht mehr danach, die manifeste Natur in sich widersprechen zu lassen. Vielmehr versucht sie, sich durch ihre eigene Naturalisierung abzuschaffen. Das geschieht in Form von sinnlichen Erscheinungen, die darauf zielen, im Dienst der Anpassung des Menschen an seine Mittel der Naturbeherrschung ihre eigene Wirklichkeit zu negieren. Diese Selbstnegation der Sinnlichkeit bildet, wie wir am Ende dieses Kapitels zeigen werden, einen Kerngedanken der Konzeptkunst.

⁴⁸⁶ Shrimshaw 2017, 167.

⁴⁸⁷ Ebd. 141.

Die Kunst ist ein so dialektisches Geschehen, dass auch diese künstlerische Strategie eines konzeptuellen Naturalismus, die auf ihre eigene Abschaffung zielt, zu Werken führen kann, die ästhetisch überzeugen. Die theoretische Position des zu Ende gedachten Naturalismus hingegen kann sich nicht mehr verständlich machen, worin dieses Gelingen besteht.

Schein des Nicht-Indifferenten

Von den beiden Begriffen der Natur als gesetzmäßigem Kausalzusammenhang mit seinen postulierten Entitäten und Modellen auf der einen Seite und der Natur als Umwelt mit ihrer unüberschaubaren Mannigfaltigkeit von Gegenständen und Vorkommnissen auf der anderen Seite, haben wir den partiellen Naturbegriff unterschieden. Es ist die Natur, die als eine von Menschen unberührte Wildnis erscheint. Die Debatten um das sogenannte Anthropozän sind in Wahrheit kritisch auf diesen Begriff bezogen: Der Begriff des Anthropozän behauptet, dass die Auswirkungen des menschlichen Handelns heute so weitreichend geworden sind, dass es eine unberührte Natur auf unserem Planeten gar nicht mehr gibt. Alle irdische Natur sei durch menschliches Tun überformt. Entlang solcher Überlegungen nimmt der Naturbegriff, als Negation des von Gesellschaft Tingierten, in der heutigen Zeit eine eigentümliche Wendung: Tritt noch in der Kantischen Ästhetik des Erhabenen die Natur als Bedrohung und Übermacht auf, so wird sie heute vorrangig als Bedrohte und Verunstaltete vorgestellt. Sie ist, wie es die Bilder der schmelzenden Gletscher und Polkappen suggerieren, auf dem Rückzug. Diese Vorstellung ist Reflex der Bedrohung des Menschen durch die ökologische Krise. In Naturkatastrophen bricht nun nicht mehr die Negation der Gesellschaft von außen in sie herein, sondern es ist das zerstörerische Moment der menschlichen Naturbeherrschung, das sich durch die Natur hindurch gegen die Gesellschaft selbst kehrt. Es ist nicht die Natur als das radikal Andere der Gesellschaft, die uns in der ökologischen Katastrophe bedroht, sondern die unkontrollierten Auswirkungen des menschlichen Tuns selbst. Was zerstört wird, ist nicht die Natur der Naturwissenschaft, noch die Natur als Inbegriff der Erfahrungsdinge oder die Natur als Wildnis, sondern die Lebensgrundlage des Menschen. Das Bild der bedrohten Natur lässt sich unschwer als die verkehrte Projektion der bedrohten Menschen auf ihr Anderes entziffern: Die Natur, welche der industrielle Kapitalismus zerstört, ist der Mensch in der Gestalt seines Anderen. Folgt man dieser Lesart, so verschleiert der Naturbegriff als solche Projektion aber das eigentliche Problem, nämlich dass die menschliche Gesellschaft sich selbst zerstört. Aus diesem Grund schließt etwa Bruno Latour den partiellen Naturbegriff aus seiner einflussreichen

politischen Ökologie aus.⁴⁸⁸ Der Unterschied der Naturbegriffe tritt in seinen Schriften deutlich hervor: Weist er einerseits den partiellen Naturbegriff als ideologisches Konstrukt ab, so besteht die Hauptforderung seiner politischen Ökologie andererseits genau darin, die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse stärker in den politischen Prozess mit einzu beziehen. Sein vieldiskutiertes *Parlament der Dinge* steht letztlich für die Forderung, den Einfluss naturwissenschaftlicher Expertise in den politischen Institutionen zu stärken.

Dieser Kritik entgeht der partielle Naturbegriff, sofern er nicht als theoretische Sachbestimmung, sondern als ästhetischer Begriff verstanden wird. Er bezeichnet dann den *Schein* des Natürlichen, der kein Trug ist, sondern *als Schein* erfahren wird. Dieser Schein ist das Naturschöne. Versteht man den Naturbegriff auf diese Weise, dann wird die Idee einer nicht-schönen Natur zum Unding. Der Naturbegriff, der auf die Erfahrung des Scheins eines Anderen der Gesellschaft zielt, ist im Kern ästhetischer Natur – und daher mit dem Begriff der Schönheit verschwistert. Natur *ist* in diesem Sinne gar nichts anderes als das Naturschöne.

Ästhetische Natur wird in der Erfahrung eines objektiven Scheins des Anderen aller subjektiven oder gesellschaftlichen Setzung vorstellig, einer Negation von sozialer Gemachtheit. Diese Negativität der Natur lässt sich auf den Begriff der *Indifferenz* oder *Gleichgültigkeit* des Naturhaften bringen. Was *als Natur* erscheint, kümmert sich nicht um die menschlichen Machenschaften. Es scheint in einer Zeitlichkeit und Räumlichkeit zu existieren, die weit über die Handlungshorizonte der Menschengeschichte hinausreicht. Das gilt nicht nur für die typischen Erfahrungen des Erhabenen-Großen, sondern auch für die bescheidenen Naturvorgänge, die scheinbar seit jeher und in alle Ewigkeit ihren immer selbigen Lauf nehmen, ohne auf die Untaten und Bestrebungen, auf die Fähigkeiten und Bedürfnisse der Menschen zu achten.

So gesehen wäre die Erfahrung der naturhaften Gleichgültigkeit aber erstmal keine lustvolle, sondern eine deprimierende Angelegenheit. Das Schöne dieses Naturscheins liegt erst darin, dass diese indifferente Natur zugleich als ausdruckshaft erscheint. Sie ist daher zugleich indifferent und nicht-indifferent:⁴⁸⁹ Sie ist der Schein eines Ansichseins, das doch irgendwie für uns ist. Worin dieser Ausdruck besteht, was die schöne Natur zum Ausdruck bringt, welche Gehalte sie artikuliert, all das ist gänzlich unbestimmbar. Denn diesen Ausdruck zu bestimmen, hieße ja, die Natur auf das Maß möglicher Intentionen des vergesellschafteten

488 Bruno Latour, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris 1999.

489 Auf diese Dialektik zielte schon Eisenstein, wenn er Puschkins Rede von der indifferenten Natur negiert, vgl. Sergei Eisenstein, *Nonindifferent nature*, Cambridge ; New York 1987.

Menschen zu bringen. Ihre Schönheit liegt aber gerade darin, dass sie die Immanenz der menschlichen Sozialität übersteigt.

Diese intentionslose Expressivität macht das Rätselhafte des Naturschönen aus. In dieser Rätselhaftigkeit ist, einer Überlegung Adornos zufolge, die Verbindung von Natur und moderner Kunst zu suchen:

Wahrgenommen wird [das Naturschöne] ebenso als zwingend Verbindliches wie als Unverständliches, das seine Auflösung fragend erwartet. Wenig vom Naturschönen hat auf die Kunstwerke so vollkommen sich übertragen wie dieser Doppelcharakter. Unter seinem Aspekt ist Kunst, anstatt Nachahmung der Natur, Nachahmung des Naturschönen.⁴⁹⁰

Um diese rätselhafte Expressivität kreisen letztlich all jene kompositorischen Verfahren, die in den ersten Abschnitten dieses Kapitels diskutiert wurden. Auch sie zielen auf die Nachahmung des Naturschönen. Dieser ästhetische Naturbegriff ist indirekt auf die anderen Naturbegriffe bezogen. Er kann als das Resultat einer Kritik dieser Naturbegriffe gedeutet werden, welche die Selbstkritik der Kunstwerke nachvollzieht. Um diesen Gedanken zu entwickeln, muss man sich die Grundkonstellation von Natur und Denken nochmals vor Augen führen. Natur ist, den ersten beiden Begriffen der Natur zufolge, *gedachte* Natur: Sie ist der Gegenstand der Naturwissenschaft oder Wahrnehmungsgegenstand eines Erfahrungssubjekts. Der Naturbegriff setzt die Unterscheidung dieser Sphäre des objektiv Erkennbaren vom Subjekt der Erkenntnis voraus. Als objektiv Erkennbares wird das Natürliche entweder als gesetzmäßiger Kausalzusammenhang oder allgemein in den Kategorien der Erfahrung geordnet. Was diesen Bereich des gesetzmäßig Geschehenden oder kategorial Geordneten übersteigt und sprengt, kann nicht Teil der Natur sein: Es wäre ein Übernatürliches.

Indem das Subjekt seine Umwelt *als Natur* denkt, bringt es das, was es so denkt, in eine gesetzmäßige Ordnung. Als solcher Ordnungsvollzug steht das Denken im Dienst der menschlichen Selbsterhaltung. Denn je vollständiger das Subjekt seine Umwelt als gesetzmäßige Ordnung zu begreifen vermag, desto weniger ist es seiner Umwelt ausgeliefert: Es kann die Einsicht in die gesetzmäßige Ordnung zu seinem Überlebensvorteil verwenden und sich auf diese Weise ermächtigen. In dieser Weise ist der Naturbegriff intern auf den Zusammenhang der Naturbeherrschung bezogen: Natur *ist* nichts anderes als der Bereich desjenigen, was sich als gesetzmäßige Ordnung begreifen und dadurch kontrollieren, vorhersagen und zum eigenen Vorteil nutzen lässt. Diese Beherrschung durch Naturalisierung greift auch auf die Weise aus, wie die Menschen ihre Mitmenschen und sich selbst begreifen. Auch sie werden dadurch beherrschbar, dass sie nicht als selbstbestimmte Subjekte, sondern als Momente einer gesetzmäßigen Ordnung begriffen werden.

490 Adorno 2012 (wie Anm. 53), III.

Insofern umfasst die Naturbeherrschung auch die Herrschaftsverhältnisse der Gesellschaft.

Betrachtet man nun auch das Verhalten von Lebewesen *als Natur*, so erscheint es als die gesetzmäßige Ordnung des Überlebenskampfes: Das Naturgesetz des Lebendigen ist das Streben nach Selbsterhaltung des Individuums oder der Art. Ist aber das Denken, das seine Umwelt als Natur versteht, ein Faktor der menschlichen Selbsterhaltung, dann ist das Naturdenken selbst naturhaft. Dadurch wird sein Vollzug zum Widerspruch. Denn das Naturdenken setzte ja die Unterscheidung zwischen dem erkennenden Subjekt und dem objektiv Erkennbaren voraus. Indem das Erkenntnissubjekt sich aber von der gesetzmäßigen Ordnung erkennbarer Objekte unterscheidet und sich aus diesem Zusammenhang herausnimmt, unterwirft es sich – als ein Vollzug des Selbsterhaltungsstrebens – selbst der gesetzmäßigen Ordnung der Natur. Seine Selbstermächtigung ist zugleich seine Unterwerfung, die Naturbeherrschung ist die Fortsetzung des Naturzwangs im Denken.

Die Befreiung des Denkens aus seiner Partizipation am Naturzwang der Naturbeherrschung muss an jenem Punkt ansetzen, an welchem das Denken in Unfreiheit kippt: An seiner Indienstnahme für die Selbsterhaltung, die gesellschaftliche Reproduktion. Die Selbsterhaltung ist aber nichts anderes als der Widerstand gegen die Vergängnis. Wäre das natürliche Leben nicht dem Vergehen und Sterben ausgesetzt, so wäre es auch nicht dem Zwang zur Selbsterhaltung unterworfen. Die naturhafte Ordnung, in die das Denken verstrickt ist, muss aus diesem Verhältnis von Vergängnis und Selbsterhaltung verstanden werden. Erst wenn dieser Zusammenhang von Vergängnis und Selbsterhaltung selbst zerginge, wäre das Denken aus seiner Komplizenschaft mit der Naturbeherrschung befreit. Die Haltung des Denkens im Anbetracht der naturhaften Vergängnis, welche dieser Befreiung entspricht, ist die Trauer. Sie steht nicht im Dienst der Selbsterhaltung, sondern ist die nutzlose Besinnung aufs Leiden, welches die Zwangslage von Vergängnis und Selbsterhaltung hervorbringt. In der Trauer liegt daher die Hoffnung darauf, dass der Widerstreit von Vergehen und Erhalten nicht alles ist, sondern selbst vergehen könnte. In der Trauer über die Vergängnis ist das Denken somit über seine Verstricktheit in die Naturbeherrschung hinaus: Es denkt die Möglichkeit einer anderen Natur.

Der Rätselcharakter des Naturschönen, so Adornos Überlegung, ist die Weise, in der diese Möglichkeit erscheint.⁴⁹¹ Den intentionlosen

491 Vgl. die Dialektik von Natur und Kunst, wie sie Lydia Goehr in Auseinandersetzung mit Adorno, Danto und Cage artikuliert, Lydia Goehr, *For the Birds/Against the Birds: Modernist Narratives on the End of art*, in: *Elective affinities: musical essays on the history of aesthetic theory*, New York 2008, 79–107.

Ausdruck der Natur, der sich nicht bestimmen lässt, kann man daher noch am ehesten als ein Ineinander von Wehmut und Hoffnung umschreiben. Vor ihm tritt das Subjekt aus dem Zwang zur Naturbeherrschung hinaus, um in der Trauer um die Vergängnis den Vorschein des Vergehens dieser Vergängnis selbst zu denken.

Wenn die Kunst den Rätselcharakter des Naturschönen imitiert, so überträgt sie dieses eigentümliche Verhältnis in den Bereich menschlicher Setzungen. In ihm nimmt die Natur als gesetzmässige Ordnung die Gestalt der durch Gewohnheit zur zweiten Natur gewordenen Konventionen und Normen der Verständigung an.⁴⁹² Die Kunstwerke, welche diese habitualisierten Schemata der Einbildungskraft ins Tanzen bringen, lassen den Naturzwang der zweiten Natur zergehen. Sie errichten einen Scheinzusammenhang, der sich als solcher zu verstehen gibt, indem er sich selbst unterbricht. Deshalb tritt an die Stelle der zweiten Natur habitualisierter sozialer Normen nicht eine dritte, sinnerfüllte Natur, eine selbständige Gegenwelt der Kunst. Wäre das der Fall, so würden die Werke der Kunst über die Natur triumphieren und als Illusionen gelungener Naturbeherrschung den Naturzwang der Vergängnis fortsetzen. Indem sie aber die Schemata der Einbildungskraft erschüttern, triumphieren die Werke nicht, sondern bleiben rätselhaft. Nur deshalb ist auch in der Kunst nicht eindeutig zu bestimmen, was die Werke zum Ausdruck bringen. In ihnen wird der Zerfall der habitualisierten Mittel des Ausdrucks ausdruckschaft. Die Selbstkritik habitualisierter Ausdrucksformen bringt so die Möglichkeit einer anderen Natur zum Vorschein, welche über die Zwangslage von Vergängnis und Selbsterhaltung hinaus wäre.

Diese Überlegung rückt die Frage der künstlerischen Technik ins Zentrum der Frage nach dem Naturverhältnis der Kunst. Denn die künstlerischen Techniken der Materialbeherrschung sind das *Pendant* zu jenen wissenschaftlich-technischen Mitteln der Naturbeherrschung, die im Naturschönen ausgesetzt werden. Die Techniken der Kunst haben den eigentümlichen Zweck, durch die Beherrschung des Materials zugleich jene Aufhebung von Herrschaft zu erwirken, die im Rätselcharakter der Kunstwerke aufscheint. Es ist daher eigentlich eine Technik, die auf ihre eigene Aufhebung zielt. Das lässt sich in der Gegenwart an den Folgegestalten des Spektralismus ablesen. Denn die instrumentale additive Synthesis hat typischerweise einen Fortschritt der Beherrschung des musikalischen Materials angestoßen: Die Dimension der Klangfarbe, die sich traditionellerweise einer systematischen Behandlung entzog, wird durch diesen kompositionstechnischen Fortschritt beherrschbar. Die technische Kontrolle über den Klang ist seit den Anfängen des Spektralismus auch durch die computergestützte Komposition erweitert

492 Vgl. Khurana 2018 (wie Anm. 123).

worden. Die Analyse und orchestrale Imitation der Spektren fixierter Klänge wird heute etwa mittels Kompositionssoftwares wie *Orchids* geleistet. Parallel dazu haben sich Musikerinnen und Ensembles die entsprechenden Spieltechniken und Intonationsfähigkeiten als selbstverständliche Kompetenzen angeeignet. Dies erlaubt eine Virtuosität in der Konstruktion von Klanggemischen, die noch vor einigen Jahrzehnten undenkbar gewesen wäre. Dieser Fortschritt wird offenkundig, wenn man die Pionierwerke der Spektralmusik mit dem plastischen Klang in gegenwärtigen Kompositionen wie etwa Yair Klartags *Con forza di gravità* (2013) oder Rebecca Saunders *Alba* (2014) vergleicht. Das Fortschreiten der Materialbeherrschung zeigt sich hier eindrucklich in der Dynamisierung der Klangmischungen, die unter der orchestrierenden Hand der Komponistin scheinbar widerstandslos in unterschiedlichste Gestalten überführt werden können. Aber bei dieser technischen Meisterei eines einstmals unbeherrschbaren Materials kann es die Musik nicht belassen, wenn sie als Kunst überzeugen soll. In Rebecca Saunders Werken wird diese technische Beherrschung etwa dadurch durchkreuzt, dass sie die Stringenz des Fortgangs der Musik, ihren zeitlichen Verlauf, zurücknimmt, sei es, dass sie diesen Verlauf wie in der *Chroma*-Reihe in die räumliche Installation auflöst, sei es, dass die Abfolge wie in *Void II* (2014/20) einen offenen Charakter eines Durchschreitens selbständiger Module annimmt. Auch die Kompositionen Mark Andres führen vor, wie dieser Fortschritt der Materialbeherrschung sich selbst zurücknimmt. Werke wie *Riss I* und *Auf I* arbeiten mit einem kunstvoll ausdifferenzierten Material, das in der Komposition jedoch die Form scharf gegeneinander abgesetzter Einzelklänge annimmt. Statt sich zu naturhaft ineinander übergehende Prozessgestalten zu verbinden, werden die ausdifferenzierten Klänge als verschwindende, nicht-verfügbare Gestalten auskomponiert. Bei aller Fragilität und Stille ist dieser Musik eine fast aggressive Härte eigen: Die klingenden Erscheinungen negieren sich selbst.⁴⁹³

Jenen Nexus von Materialbeherrschung und Vergängnis findet man aber auch in Kompositionen, welche die Ansätze der *musique concrète* weiterführen. Die Kopfhörer-Musik Steven Takasugis kann das verdeutlichen. In der Mikromontagearbeit von *A Diary of a Lung* (2007) sind naturalistische Klangaufnahmen und kompositorische Fragmentierung so ineinander geschoben, dass ein Drittes, eine Art Kunstnatur entsteht. Der Ausdruckscharakter dieser konstruierten Naturlaute liegt unentscheidbar zwischen dem Idyllischen und Abjekten: Plätschern und Würgen, Rieseln und Ersticken, sanftes Geschehenlassen und härteste

493 Helmut Lachenmann, Nachdenken über Mark Andre, in: Ulrich Mosch (Hg.), *Kunst als vom Geist beherrschte Magie: Texte zur Musik 1996 bis 2020*, Wiesbaden 2021, 385–391.

Zerstückelung erscheinen ineins gesetzt.⁴⁹⁴ Dadurch evoziert das Werk jene Untrennbarkeit von Überlebenskampf und Vergängnis, und setzt den Gegensatz zugleich außer Kraft.

Durch die Verarbeitung von Klängen, die vom Innern eines Leibs zu zeugen scheinen, der gegen seine Vergängnis ankämpft, weist Takasugis Werk über den Komplex des Naturhaften hinaus: Musikalisch dramatisiert es jene rätselhafte Dimension der Natur, die der Begriff des Lebens anzeigt. Ihm ist das nächste Kapitel gewidmet. Die Reflexion auf den Schein des Naturhaften in der jüngeren Kunstmusik hat ein zweideutiges Resultat hervorgebracht: Zum einen können gewisse kompositorische Ansätze mit gewissen Naturbegriffen eng geführt werden – die algorithmische Komposition mit dem wissenschaftlichen Naturbegriff, die *musique concrète* mit dem manifesten oder vorwissenschaftlichen Naturbegriff, und der Spektralismus im Zwischenbereich einer naturalistischen Erklärung vorwissenschaftlicher Erfahrung. Zugleich lassen sich die gelingenden Werke nicht auf diese Darstellung des Natürlichen reduzieren: Sie sind immer auch Imitationen des Naturschönen, Konstruktionen eines rätselhaft-expressiven Bilds der Natur. In diesen ästhetischen Naturbildern wird der zwanghafte Zusammenhang von Naturbeherrschung, Selbsterhaltung und Unfreiheit betrauert und gerade dadurch unterbrochen.

2. Leben

Die Kopfhörermusik Steven Takasugis bildet einen Extrempol des gegenwärtigen Musikschaffens. Sie behandelt den Klang als eine technisch fixierte Struktur, die nicht auf die Vermittlung durch aufführende Interpretinnen, ja nicht einmal mehr auf die Konzertsituation als Ort ihrer öffentlichen Darbietung angewiesen ist. In ihr erscheint der Klang, ganz im Sinne Francisco López, als ein Ansichseiendes. Diese Selbständigkeit der Musik widerspricht der Tatsache ihres Gemachtseins, welches die Kompositionen Takasugis keineswegs verbergen. Das Ineinander von ostensibler Gemachtheit und radikaler Selbständigkeit lässt diese Musik als etwas Weltabgewandtes, als eine komponierte Abkehr von der Wirklichkeit erscheinen: Takasugi spricht davon, dass seine Musik die Augen vor der Welt verschließt.⁴⁹⁵ Diese Blindheit der Musik gegen ihre wirklichen Bedingungen stehe aber, so Takasugi, in einer Spannung zur imaginären

494 Dadurch steht das Werk seltsamerweise in einer Nähe zu jenem Materialismus, den Juliane Rebentisch in den Filmen von Jack Smith herausgearbeitet hat, vgl. Juliane Rebentisch, Über eine materialistische Seite von Camp, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft & Medienästhetik* 8/1, 2013, 165–178.

495 Takasugi 2016 (wie Anm. 111), 13.

Visualität, welche diese elektronische Musik unweigerlich evoziert. Im Kopf der Hörerin rufen die verselbständigten Klänge ein Spektakel hervor, das, Traumgebilden gleich, das Hören der Klänge begleitet. Die Musik tendiert in ihrer Loslösung von allem wirklichen Geschehen dazu, eine unwirkliche Gegenwelt visueller Assoziationen aufzuspannen, die ihre Selbständigkeit erneut bedroht: Sie tendiert zum Programmatischen. Aus dieser Tendenz der Musik, sich in einer imaginären Bildlichkeit zu verlieren, sobald sie ganz aufs Visuelle verzichtet, sieht Takasugi die gegenwärtige Tendenz zum Musiktheater, die Tendenz zur Inszenierung der elektronischen Musik auf der Bühne motiviert. Die Verschränkung der verselbständigten Klänge mit einem Bühnengeschehen zu einem visu-auditiven Setting gilt der Rettung des verselbständigten Klangs vor seiner eigenen Tendenz zum Programmatischen. Erst durch die Ausgestaltung eines Bühnengeschehens, welches das unvermeidbare Assoziationspiel der Traumbilder durchkreuzt, so die Überlegung, kann die Musik für sich selbst bestehen. Ein solches Bühnengeschehen ist bei Takasugi die instrumentale Produktion von Klängen: Musikerinnen, Instrumente, die Gesten der Klangerzeugung. Daraus entsteht, etwa in Takasugis *Sideshow* (2009–15), ein Verwirrspiel zwischen Instrumentalspiel und Playback.

Die Verschränkung fixierter Klänge mit einem Bühnengeschehen erweist sich als eine Verschränkung von Gegensätzen, von zwei gegensätzlichen Grundauffassungen dessen, was Musik ist: Eine fixierte Klangstruktur oder ein lebendiger Vollzug, *art des sons fixés* oder *art vivant*. Wir sind diesem Problem schon früher unter dem Schlagwort des *Performanzproblems* der elektronischen Musik begegnet.⁴⁹⁶ Dieses Problem lässt sich nun zuspitzen zur Frage nach der Lebendigkeit der Musik:

And if so-called ›live music‹ exists in opposition with ›recorded music‹, then one might with a little playful thinking call the recorded medium, ›dead music‹.⁴⁹⁷

Ein Werk, welches fixierte Klänge und Bühnengeschehen verknüpft, verschränkt Lebendes und Totes. Diese Verschränkung ist dialektisch: Denn in der Konfrontation mit dem fixierten Klang werden die Bühnenhandlungen der Musikerinnen selbst scheinhaft. Ihre Bewegungen sind keine notwendigen Gesten der Klangerzeugung mehr, sondern werden durch die Möglichkeit des Playback tendenziell zu Körperbewegungen, die jetzt etwas darstellen, das sie nicht sind. Dadurch erhält das Bühnengeschehen einen gespenstischen, marionettenhaften Charakter: Die tradierten Gesten der Klangerzeugung werden selbst zum Theater. Diesem Scheingeschehen gegenüber erscheint der elektronisch

496 Vgl. Kapitel III.3.

497 Ebd. 14.

fixierte, der tote Klang als das Reale, das die scheinhaften Körperbewegungen belebt.

And so what does the layering of live performance and theatre accomplish for that now buried ›tape piece‹ of digital samples, if the balance among the layers creates a ruthless confusion? It aids the layer of ›the dead music‹ to remain buried as a subconscious perception, even if it is sounding alone in long passages. It therefore allows for an averting of the eyes – s the inward eyes afforded their suspension of disbelief requisite of any fiction – at the same time when the actual physical eyes are wide aglare, aghast by what they see on stage. [...] Theatre is a sleight of hand. It is the distraction by which the dead rise covertly, poignantly, unbeknown...or only vaguely sensed...among the live, the living.⁴⁹⁸

Im Instrumentaltheater Takasugis wird der Scheincharakter der Musik in den dialektischen Gegensatz von lebendiger Bühnenhandlung und toter Klangaufnahme übersetzt.⁴⁹⁹ Aber das Ineinander von Lebendigem und Unbelebtem ist das Zeichen des ästhetischen Scheins überhaupt. Wenn wir sagen, dass ein Kunstwerk ausdrucksvoll oder gedankenreich ist, dann werden ja, strenggenommen, einem unbelebten Gegenstand oder Geschehen Prädikate zugeschrieben, die nur lebenden Subjekten zukommen können. Der Scheincharakter der Kunstwerke benennt dies: Sie scheinen mehr zu sein, als sie sind. Darin besteht aber wiederum ihre Verwandtschaft zu den verkörperten Subjekten. Auch sie sind mehr als das, was sie sind, auch sie gehen nicht in dem auf, was an ihnen physisch vorhanden ist: Ihr physischer Bestand ist belebt – oder in der klassischen Terminologie: ihre Körper sind beseelt. Diese Belebtheit oder Beseeltheit der Körper ist bekanntlich keine objektivierbare Eigenschaft. Dem modernen Verstand muss sie daher als Schein vorkommen. Zugleich ist es das Leben, die Lebendigkeit, die unsere Vollzüge vom bloßen Funktionieren einer mechanischen Apparatur unterscheidet. Aller Widerstand gegen die Herabsetzung der Menschen zu leblosen Funktionsstellen in Verwaltung und Betrieb hängt daran, das der Begriff des Lebens mehr als ein bloßer Schein ist. Der Begriff des Lebens ist dem modernen Menschen – also uns – ein Problem. Er ist für unser Welt- und Selbstverhältnis so grundlegend wie, scheinbar, haltlos.⁵⁰⁰

In der scheinhaften Belebtheit der elektronisch fixierten Musik Takasugis reflektiert sich dieser problematische Charakter des heutigen

498 Ebd. 15.

499 Angela Ida De Benedictis, 'Live is Dead?': Some Remarks about Live Electronics Practice and Listening, in: Gianmario Borio (Hg.), *Musical listening in the age of technological reproduction*, London New York 2019, 301–322.

500 Michael Thompson hat den Begriff des Lebens in jüngerer Zeit philosophisch rehabilitiert, indem er ihn nicht als eine Eigenschaft, sondern als eine logische Form deutet, vgl. Michael Thompson, *Life and action: elementary structures of practice and practical thought*, Cambridge (Mass.) 2008.

Lebens überhaupt. Dieses Problem ist aber auch am gegenüberliegenden Extrempunkt des Spektrums gegenwärtigen Musikschaffens wirksam: Es steht auch im Zentrum der so verschiedenartigen Praktiken der musikalischen Improvisation. In ihnen wird die Musik ganz als *art vivante* verstanden. Musik wird hier als Begegnung und Interaktion von lebendigen Subjekten gedacht. Ganz abgesehen von der Frage der musikalischen Stile, in denen improvisiert wird, hat das seinen Grund im Begriff der musikalischen Improvisation selbst. Er lässt sich gar nicht losgelöst vom musizierenden Subjekt denken. Seine Minimalbestimmung lautet dahin, dass eine Musik improvisiert ist, wenn die Musikerinnen, die sie hervorbringen, keinem vorgegebenen Ablaufplan folgen, sondern im Vollzug des Musizierens auf der Bühne den klanglichen Verlauf erst bestimmen.⁵⁰¹ Der Begriff der Improvisation ist daher notwendigerweise auf die Idee einer Spontaneität oder Freiheit der Subjekte bezogen, wie immer begrenzt und eingeschränkt diese Freiheit durch Vorprägungen und stilistische Normen sein mag. Die Frage, ob eine Musik improvisiert ist oder nicht, ist deshalb keine Frage, welche die Musik, sondern das Subjekt betrifft, welches die Musik hervorbringt.⁵⁰² Die Aussage, dass eine Musik improvisiert ist, trifft dann zu, wenn die Musikerinnen in ihren Vollzügen auf der Bühne tatsächlich frei aufeinander reagieren. Das lässt sich aber nicht anhand der Musik selbst entscheiden.⁵⁰³ Es gibt zwar negative Anzeichen dafür, dass eine Musik *nicht* improvisiert sein kann: Ein schnelles Unisono mehrerer Stimmen wird sich improvisierend kaum realisieren lassen. Es gibt aber keine Musik, die man nur improvisierend hervorbringen könnte.⁵⁰⁴ Das Wissen darüber, ob eine Musik improvisiert ist oder nicht, ist daher für gewöhnlich ein Wissen aus

501 Vgl. Marcello Ruta, Horowitz Does Not Repeat Either! Free Improvisation, Repeatability and Normativity, in: *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 9, 2017, 510–532.

502 Dazu ausführlicher: Christoph Haffter, Improvisation as Aesthetic Appearance, in: Marcello Ruta, Alessandro Bertinetto (Hg.), *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, London 2021.

503 Daran krankten die Versuche, die Improvisation an eine bestimmte Ästhetik etwa des Imperfekten zu binden. Sie reproduzieren ein Vorurteil über improvisierte Musik, das seit einem einflussreichen Text von Philip Alperson die philosophischen Debatten über die Improvisationsmusik beherrscht, nämlich dass das musikalische Produkt von Improvisationen den Produkten komponierter Musik unterlegen seien. Alperson glaubt daher die Improvisationsmusik *als Handlungsvollzug* verteidigen zu müssen. Vgl. Philip Alperson, On Musical Improvisation, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43/1, 1984, 17–29.

504 Für diese These argumentiert Nicholas Cook, Scripting Social Interaction: Improvisation, Performance, and Western »Art« Music, in: Georgina Born et al. (Hg.), *Improvisation and Social Aesthetics*, 2020, 59–77, hier: 66.

Zeugenschaft: Es wird in Form einer Produktionsanekdote von den beteiligten Künstlerinnen an das Publikum vermittelt.

Diese Überlegung lässt aber das Selbstverständnis der Improvisation als *art vivante* problematisch werden. Es drängt sich die Frage auf, wie sich der lebendige Vollzug der künstlerischen Subjekte zum Produkt ihrer Arbeit – dem musikalischen Erscheinungskomplex – verhält. Denn ob die beteiligten Musikerinnen als lebende Subjekte spontan aufeinander reagieren, ist im Grunde eine praktische Frage: Es ist die Frage, ob diese Subjekte sich selbst bestimmen oder durch äußerliche Vorgaben bestimmt werden.⁵⁰⁵ Die Frage, ob das, was sie dabei hervorbringen, selbst als lebendiger Vollzug erscheint, ist davon unterschieden: Es ist die ästhetische Frage nach dem musikalischen Scheinzusammenhang. Erst mit Blick auf diesen Zusammenhang wird der Begriff der Improvisation zu einer ästhetischen Kategorie. Er löst sich dann jedoch von der praktischen Frage ab. Ob eine Musik tatsächlich improvisiert ist oder auf einer kompositorischen Vorarbeit beruht, wird dann zur Nebensache. Die ästhetische Frage zielt vielmehr darauf ab, ob ein Geschehen als *Improvisation* erscheint. Lydia Goehr hat in diesem Sinne den ästhetischen Begriff einer Variante des Improvisatorischen als *impromptu* ausgearbeitet: »[it] refers to what we do at singular moments – *in the moment* – when we're put on the spot, particularly when we're confronted with an unexpected difficulty or obstacle.«⁵⁰⁶ Ob ein solcher Moment unerwarteter Widerstände, die nur durch Gewitztheit überwunden werden können, tatsächlich improvisiert oder Teil einer minutiös geproben Inszenierung ist, spielt für die ästhetische Frage keine Rolle. Was zählt, ist der spezifische Charakter des Scheins. Das gilt für die Frage der Improvisation überhaupt: Soll der Begriff der Improvisation *ästhetische Relevanz* besitzen, so muss er den Schein des Improvisatorischen bezeichnen, der etwa ein musikalisches Geschehen aufweisen kann. Weil er aber seine Minimalbestimmung in der lebendigen Interaktion von Subjekten besitzt, gehört das Moment der Lebendigkeit wesentlich zu diesem Scheincharakter: Es ist ein musikalisches Geschehen, das selbst als lebendiger Vollzug erscheint.

Der Organismus

Der Begriff des Lebens ist klassischerweise mit dem Begriff des Zwecks verknüpft: Lebendig erscheint ein natürliches Ding, insofern wir es nicht

⁵⁰⁵ Diese praktische Frage der Improvisation wird auch in Künstlerkreisen durchaus heftig diskutiert, wie es etwa der Konflikt zwischen Globakar und Stockhausen zeigt, den Pietro Cavallotti Cavallotti rekonstruiert, vgl. Pietro Cavallotti, »A quale dito di Stockhausen sei appeso?«, in: *Mimesis Journal. Scritture della performance* 19, 2, 2020, 7–24.

⁵⁰⁶ Goehr 2016: 459

anders als mithilfe von Zweckverhältnissen begreifen können.⁵⁰⁷ Die unbelebte Natur kann als zweckfreier Kausalzusammenhang begriffen werden. Etwas als Lebewesen zu begreifen, heißt dagegen, es als einen Zusammenhang von Zweckmäßigem zu denken. Das Modell zweckmäßiger Zusammenhänge ist der Organismus: Er besteht aus Organen, die jeweils unterschiedliche Funktionen erfüllen. Diese Funktionalität des Organismus ist nicht an einen äußeren Zweck gebunden, die der Organismus zu erfüllen hätte. Vielmehr sind die organischen Zwecke zweckmäßig für den Zweckzusammenhang selbst: Sie haben ihren Zweck in der Produktion und Reproduktion des Organismus. Weil der Organismus aber nichts anderes als der Zusammenhang seiner Organe ist, sind alle seine Organe zugleich Mittel und Zweck: Der Organismus ist in diesem Sinne selbstzweckhaft.

Das unterscheidet den lebenden Organismus vom Funktionszusammenhang einer Maschine, die sich nicht selbst und um ihrer selbst willen hervorbringt, sondern von jemandem zu einem bestimmten, äußeren Zweck hervorgebracht wird. Der Schein des Lebendigen, den Kunstwerke annehmen können, kann vor diesem Hintergrund verstanden werden: Musik erscheint als ein lebendiges Ganzes, wenn es jene in sich reflektierte Zweckmäßigkeit aufweist, die unser Verständnis lebender Organismen anleitet. Es handelt sich um jene absolute Reflexion, welche Hegels Begriff des klassischen Kunstwerks prägt. Das Paradigma des klassischen Kunstwerks ist daher für Hegel auch das lebendige Individuum, das in jedem seiner Teile beseelt ist.⁵⁰⁸

In der Musiktheorie hatte das Modell des Organismus bekanntlich eine große Bedeutung.⁵⁰⁹ Es ist in den Theorien von Adolf Bernhard Marx bis Hans Mersmann zentral. Am konsequentesten wurde der Organismusgedanke vielleicht von Heinrich Schenker ausformuliert.⁵¹⁰ Das

507 Vgl. Thompson 2008 (wie Anm. 500).

508 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I* (Werke, 13), Frankfurt am Main 2016, 203. Dazu auch: Lars-Thade Ulrichs, Das ewig sich selbst bildende Kunstwerk. Organismustheorien in Metaphysik und Kunstphilosophie um 1800, in: Karl P. Ameriks et al. (Hg.), *Ästhetik und Philosophie der Kunst* (Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus, 4), Berlin 2007, 253–287.

509 Vgl. Lotte Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München 1984; John Neubauer, Organicism and Music Theory, in: Darla Crispin (Hg.), *New paths: aspects of music theory and aesthetics in the age of romanticism*, Leuven 2009, 11–36; Holzer 2011 (wie Anm. 141), 139ff.; Felix Wörner, *Konzeptualisierung von Form in Musik: Aspekte von Formvorstellungen tonaler Musik vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*, Basel 2022.

510 Vgl. Heinrich Schenker, Vom Organischen der Sonatenform, in: *Das Meisterwerk in der Musik II*, München 1926, 43–54. S. 46ff. Zu Schenker

Modell des musikalischen Organismus besitzt generell zwei Aspekte, die sich als synchrone und diachrone Dimension unterscheiden lassen. Die synchrone Dimension des Organismus ist seine in sich reflektierte Funktionalität. Eine Musik erscheint in diesem Sinne als ein Organismus, wenn jedes seiner Momente erst durch seine Funktion im Werkzusammenhang bestimmt ist und dieser Zusammenhang selbst keiner äußeren Funktion unterworfen ist. Die Musik präsentiert sich dann als ein selbständiger Funktionszusammenhang. Bei Schenker wird diese Funktionalität so nachvollzogen, dass alle aktuellen Motive und Zusammenklänge eines Stücks Abwandlungen einer virtuellen Urlinie und eines Ursatzes darstellen. In seiner Projektion in den zeitlichen Verlauf besitzt das Modell des Organismus aber auch eine diachrone Dimension: Die Musik erscheint als Organismus, insofern sie als ein Entwicklungsgeschehen begriffen werden kann, im Verlaufe dessen der komplexe Funktionszusammenhang sich selbst aus einer musikalischen Keimzelle heraus hervorbringt, und zwar bis zu dem Punkt, an dem der Zusammenhang ausgeschöpft ist und vergeht. In Schenkers Modell entspricht dem die dreiteilige Dramaturgie der Sonatenform als Entwicklungsprozess. Das musikalische Modell des Organismus muss in dieser synchronen-diachronen Doppelung verstanden werden, die sich nicht spannungslos ausführen lässt: Es ist die Idee einer funktionalen Struktur, die sich selbst hervorbringt und vergeht.

Vor diesem Hintergrund erscheint die Debatte um Improvisation und Komposition in einem anderen Licht. Es gehört zu den Gemeinplätzen des Diskurses um die musikalische Improvisation, die Lebendigkeit des musikalischen Bühnengeschehens gegen die konstruktive Anstrengung der Komposition in Stellung zu bringen: Komponierte Werke werden als fixierte, bewegungslose Klangstrukturen hingestellt. Dagegen spricht, dass gerade das klassische kompositorische Ideal des Organismus sowohl bei Hegel wie bei Schenker mit dem Gedanken einer improvisatorischen Lebendigkeit des musikalischen Scheins verbunden ist: Eine Komposition gelingt, für Schenker, genau dann, wenn sie als improvisiert erscheint. Die Konstruktion eines in sich reflektierten Funktionszusammenhangs, der sich selbst hervorzubringen scheint, ist so gesehen die Weise, in der eine Musik gelingen kann, die den Schein improvisatorischer Spontaneität aufweist.⁵¹¹ Denn die spontane Reaktion des Improvisatorischen ist ja dadurch frei, dass sie keine äußerlichen Vorgaben umsetzt, sondern ihren Sinn aus dem musikalischen Geschehen selbst bezieht, auf das sie reagiert. Genau diesen Selbstbezug formuliert das

allgemein: Nicholas Cook, *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*, Oxford, New York 2007.

511 Vgl. Schenker 1926 (wie Anm. 510), hier: 46ff.; Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel (Werke, 13–15), Frankfurt am Main 1995, 218ff.

kompositorische Ideal des Organismus aus. Die Idee einer selbstzweckhaften Wechselwirkung des Lebendigen, die sich zu einem sinnvollen Ganzen schließt, findet im Gedanken des Organismus ihre konsequente Ausarbeitung. Nicht umsonst greifen bis heute Theorien, welche die musikalische Improvisation zum Paradigma der Kunstproduktion erheben, gerne auf hegelianische Motive zurück.⁵¹² Sie aktualisieren die Idee des Lebendigen als eines in sich zurückkehrenden Reflexionsprozesses.

Das Organische

Gegen dieses klassische Modell des Organismus hat sich in der modernen Musik aber ein anderes Modell des Lebendigen etabliert, das die Idee der Selbstproduktion vom Gedanken einer in sich geschlossenen Totalität ablöst.⁵¹³ Es ist das Modell eines Organisch-Wuchernden oder Rhizomatischen.⁵¹⁴ Adorno hat diesen Begriff des »organisch Lebendigen«⁵¹⁵ besonders im Frühwerk Alban Bergs hervorgehoben und in ihm eine Tendenz nach-serieller Musik vorausgeahnt, die durchaus in gewissen Werken Brian Ferneyhoughs oder Wolfgang Rihms bestätigt wurde.

Nicht werden nämlich, wie bei Brahms und durchweg Schönberg, drastische Gestalten vor allem rhythmisch definiert und dann als Modelle verändert, sondern es wird aus einem Komplex jeweils ein Moment, welcher Art auch immer, in dem weiterzeugende Kraft gespürt ist, herausgegriffen, ausgesponnen, ins nächste übergeführt, ohne Beziehung auf ein als Festes einmal Gesetztes, und dadurch ganz unschematisch. Das wohl darf als die technische Formel für das organisch Wuchernde in Bergs Komponieren gelten, für jene Idee des verschlungen Gewobenen, die vielleicht sein Wesen war.⁵¹⁶

Das Organische, das sich nicht zum Organismus schließt, wird nach dem Modell sich rankender Gewächse gedacht, die keine abschlusshaften

512 Vgl. Daniel Martin Feige, *Das Werk im Lichte der Logik der Improvisation*, in: Lutz Danneberg et al. (Hg.), *Das Werk*, 2019, 47–64; Georg W. Bertram, *Improvisation als Paradigma künstlerischer Wirksamkeit und ihrer sozialen Dimension*, in: *Funktionen der Künste. Transformatorische Potentiale künstlerischer Praktiken*, Stuttgart 2021, 17–31.

513 Die typische Absetzbewegung formuliert Jonathan D. Kramer, *Postmodern music, postmodern listening*, hg. von Robert Carl, New York 2016, 83–96.

514 Vgl. Holzer 2011 (wie Anm. 141), 548ff.

515 Theodor W. Adorno, Berg. Der Meister der kleinsten Übergangs, in: *Die musikalischen Monographien* (Gesammelte Schriften, 13), Frankfurt am Main 2017, 321–495, 322.374 Berg Adorno 13

516 Theodor W. Adorno, Bergs kompositionstechnische Funde, in: *Musikalische Schriften 1–3* (Gesammelte Schriften, 16), Frankfurt am Main 2017, 413–432, 422.

Gestalt ausbilden, sondern ein zentrumsloses Gewirr von Verästelungen und Abwandlungen produzieren. Diese Idee lebendiger Produktion steht im Widerspruch zum Formideal einer in wohlunterschiedene Teile gegliederten Organisation.⁵¹⁷ Sie bringt vielmehr eine Überfülle ähnlicher und doch differenzierter Gestalten hervor, die sich keiner übersichtlichen Ordnung einfügen, sondern durch den mikrologischen Zusammenhang der Abwandlungen verbunden sind. Es sind »Gebilde, die aus sich heraus wuchern, sich verschlingen und, gleichsam pflanzenhaft, nicht durch Disposition von oben her sich artikulieren.«⁵¹⁸ Der deleuzianische Begriff des Rhizomatischen, der die Musikdiskurse seit den 1980er Jahren prägt, zielt in dieselbe Richtung.⁵¹⁹ Im Gegensatz zur hierarchischen Ordnung, die sich durch Subordinationsverhältnisse vereinheitlicht, bezeichnet das Rhizomatische eine zentrumslose Netzstruktur, die sich durch Kontiguitätsverhältnisse fortentwickelt.⁵²⁰ Musikalisch setzt sich dieses Modell des Lebendigen naheliegenderweise in Formen der Polyphonie um.⁵²¹ Das organische Heraustreiben von Stimmen zu einem verästelten Gewirr folgt, schematisch gesprochen, im Einzelnen der Logik der kleinsten Übergänge: Durch Glissandi, kleine Tonschritte, subthematische Gestaltpartikel und Mikrovariationen des Timbres bleiben die Einzelstimmen als kohärente Linien erkennbar, auch wenn sie sich zu einem komplexen Gefädel zusammenspinnen. Eine solche Struktur prägt etwa Clara Ianottas *dead wasps in a jam-jar (ii)* (2016) für Streichorchester. Das organische Gefädel wird hier durch eine fast minimalistische Reduktion erzielt, die das Geschehen zeitweise statisch erscheinen lässt – und doch erweisen sich die Texturklänge bei näherem Hinhören als innerlich bewegt und variierend. Geradezu programmatisch ist die Idee solch einer organischen Wucherung in Pierluigi Billones Solo-Werken, besonders im dreiteiligen *Sgorgo* für E-Gitarre.⁵²² Das Werk, das sich in der Interpretation von Yaron Deutsch über 75 Minuten erstreckt, scheint keinerlei

517 Vgl. Giorgio Netti, *D'istante la durata*, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Musical morphology* (New music and aesthetics in the 21st century, 2), Hofheim 2004, 177–195.

518 Theodor W. Adorno, *Form in der Neuen Musik*, in: *Musikalische Schriften* 1–3 (Gesammelte Schriften, 16), Frankfurt am Main 2017, 607–627, 621.

519 Vgl. Cavallotti 2010 (wie Anm. 137); Holzer 2011 (wie Anm. 141).

520 Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Paris 1972, 9–37.

521 Hier wirkt noch immer etwas von Paul Bekkers, in seiner naturalisierenden Herleitung dubiosen Engführung von Organischen mit dem Vokalen und Polyphonen und dem Mechanischen mit dem Instrumentalen und Harmonischen nach, vgl. Paul Bekker, *Materiale Grundlagen der Musik*, in: *Organische und mechanische Musik*, Stuttgart 1928, 87–114.

522 Zum Organischen bei Billone, vgl. Tobias Eduard Schick, *Klang, Body, Ritual – A Portrait of Pierluigi Billone*, in: *Tempo* 75/297, 2021, 6–19.

formalen Disposition zu gehorchen: Im ersten Teil *Sgorgo Y* entwickelt sich das Geschehen aus den eruptiven Klangimpulsgruppen der alleine mit der linken Hand angeschlagenen Saiten und den lang gedehnten, absinkenden oder aufsteigenden Nachklängen dieser Impulse. Die Zeitgestaltung ist ganz durch das Abwarten dieser modulierten Nachklänge bestimmt, aus welchen immer neue Klangimpulse in immer neue Richtungen heraustreiben. Durch diese Anlage erklingt die Musik zugleich gänzlich linear, wie aus einem Faden gesponnen, und bildet in dieser Bewegung doch so etwas wie ein virtuelles Gespinnst aus.⁵²³

Der Exzess

Das organisch Lebendige hält an der klassischen Idee einer sich selbst hervortreibenden musikalischen Struktur fest, befreit das Lebendige aber aus dem Zwang zur in sich reflektierten Individualität: Es breitet sich pflanzenhaft aus. Die musikalische Lebendigkeit nimmt dadurch jedoch einen widerstandslosen Charakter an: Der Zusammenhang dieser Musik wird durch die Auflösung von thematischen Gestalten in kleinste Einheiten erwirkt, aus denen unendlich Abwandlungen hervorgerufen werden. Es entsteht eine Musik, die alle architektonischen Kontraste und Spannungsgegensätze scheut, indem sie widerstandslos mäandriert. Durch diese innere Widerstandslosigkeit nimmt das Lebendige etwas Fügsames an: Es wird, wie sein poststrukturalistisches Gegenstück in der Theorie, zum Bild unendlicher Anpassungsfähigkeit. Gegen diese Tendenz lässt sich ein drittes Modell des Lebendigen konturieren, das umgekehrt ganz aus der Idee einer Widerständigkeit des Lebens konzipiert ist. Das Lebendige steht dann für das Exzessive einer Kraft, welche sich gegen alle vereinheitlichenden Formungen als Überschuss manifestiert.

Christoph Menke hat in seinen jüngeren Schriften zur Ästhetik in diesem Sinne den Begriff eines lebendigen Kräftespiels eingeführt, das sich als Widerstand gegen die künstlerische Form geltend macht.⁵²⁴ Dahinter steht eine Theorie der Subjektivität, welche das Subjekt aus dem Gegensatz von innerer Natur und sozialer Normierung deutet. Das Subjekt wird als Resultat eines Subjektivierungsprozesses verstanden, im Zuge dessen das blinde Kräftespiel des Lebendigen sozialen Formen des Handelns und Denkens unterworfen wird. Dieses Modell darf nicht mit der Idee eines authentischen Subjekts verwechselt werden, das diesem

523 Das Werk ist freilich komplexer als es diese allgemeine Charakterisierung hinstellt: *Sgorgo N* kennt etwa Stellen, in denen das Gefädel jäh unterbrochen wird. Hier ging es mir nur darum, ein Verfahren hervorzuheben, auf das sich das Werk zentral stützt.

524 Vgl. Menke 2013 (wie Anm. 126); Christoph Menke, *Kraft: ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt am Main 2008.

sozialen Normierungsprozess vorausginge und diese Disziplinierung gewissermaßen von außen erlitt. Vielmehr entsteht das Subjekt, als dasjenige, was Handlungs- und Denkformen auszuüben vermag, erst dadurch, dass es sich allgemein etablierte Formen aneignet – und doch geht das Subjekt nicht in diesen sozial eingeübten Formen und Fähigkeit auf, sondern wird in seinem, ihm selbst dunklen Innern, von einem blinden Kräftespiel getrieben, das gegen diese Formen andrängt. Das Ästhetische wird in diesem Modell als eine unterbrechende Störung und Destabilisierung der sozialen Formen des Könnens verstanden, in welchem das Subjekt seine innere Lebendigkeit im Scheitern der normalisierten Vollzüge, als ein Nicht-Können, erfährt. Dieses Hervorbrechen ästhetischer Kraft ist nicht die Manifestation eines wahren Ich-Kerns. Was in der ästhetischen Entformung und Formaflösung hervortritt, ist vielmehr ein Ich-Fremdes im Innern des Selbst: Es ist ein anonymes, vorsubjektives Spiel lebendiger Kräfte.⁵²⁵

Diese Konzeption einer lebendigen Kraft des Ästhetischen, die sich negativ, als Widerstand gegen die Form, als Formaflösung und Entformung manifestiert, steht in einer Affinität zu jener Tendenz der Gegenwartsmusik, die mit dem Schlagwort des *Saturationismus* verbunden wird. Der Ausdruck ist eine Selbstbezeichnung, welche die Komponisten Franck Bedrossian, Raphaël Cendo und Yann Robin ins Spiel gebracht haben. Die Saturation bezeichnet zunächst den technischen Effekt der Übersteuerung eines Mikrophons, das den Klang ins Geräuschhafte umkippen lässt. Diese technische Störung wird dadurch zum kompositorischen Prinzip erhoben, dass systematisch musikalische Situationen des Kontrollverlustes herbeigeführt werden: Techniken der Rauschproduktion durch Verzerrung, Feed-Back und digitalen Glitch-Effekten, wie sie bei Merzbow erarbeitet wurden;⁵²⁶ dynamische Extremwerte oder harmonisch-polyphone Verdichtungsprozesse; die Klangbrechungen durch Multiphonics, das Überblasen von Flötenklängen oder den Überdruck bei Saiteninstrumenten, welche der kompositorischen Steuerung entgleiten, wie es etwa in Raphaël Cendos *Graphiein* (2014) geschieht.⁵²⁷ Von den ähnlichen Verfahren in der Lachenmann-Nachfolge ist der Saturationismus dadurch unterschieden, dass hier das Abweichen vom Wohlklang

525 Die Nähe zu Deleuze's Gedanken der Deterritorialisierung, also einer Freisetzung von vorsubjektiven Intensitäten, welche für gewöhnlich durch die sozialen Normen der Subjektivation, *territorial*, gebunden sind, erklärt sich aus dem Bezug auf Nietzsche, der sowohl für Menke als auch für Deleuze zentral ist, vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris 1991, 163ff.

526 Vgl. Merzbow, *Cloud Clock OO Grand* (1990).

527 Vgl. die Raphaël Cendo Selbstanalyse von *In Vivo* (2011): Raphaël Cendo, *Excès de geste et de matière. La saturation comme modèle compositionnel*, in: *Dissonance* 125, 2014, 21–33.

nicht mehr als Verfremdung aufgefasst wird, sondern als ein Ausbruch vorschubjektiver Energien inszeniert wird, der die Musik entformt. Plakativ zeigt sich dieser Unterschied in der Vorliebe für das tiefe Grollen, das in Bedrossians *Transmission* (2002) oder Cendos *Introduction aux ténèbres* (2009) archaisch vorschubjektive Gewalten heraufbeschwört. Das Phantasma brachialer Urkräfte, das schon Xenakis' Arbeiten heimsuchte, nimmt in diesen Werken den Ausdruck exzessiver Lebendigkeit an.⁵²⁸ Der Widerspruch, der in der Idee eines kontrollierten Kontrollverlusts, eines inszenierten Ausbruchs, einer geformten Entformung liegt, zeigt sich kompositionstechnisch in der Prädominanz rhythmisch-dynamischer Großverläufe: Die Nuancen der fein ausgearbeiteten Einzelklänge werden durch die Wucht der energetisch konzipierten Bewegung der gesamten Klangmasse überspült. Dem entspricht das kompositorische Vorgehen Franck Bedrossians, der für seine Ensemblewerke zuerst den Gesamtverlauf von Dynamik, Dichte, Geschwindigkeit, Tonumfang und -lage graphisch festlegt, um erst in einem zweiten Schritt diese Hüllkurve mit Material auszufüllen.⁵²⁹ Der Gegensatz von Formung und blindem Kräftespiel findet hier sein kompositorisches Pendant: Die entformenden Tendenzen der saturierten Klänge werden durch die dynamischen Verläufe domestiziert.

Dieses musikalische Bild der Lebendigkeit als Exzess und Störgeräusch übt eine Anziehungskraft aus, die weit über die Gruppe der Saturationisten hinaus geht. Es wirkt in den Rauschwänden des Noise, über den Glitch-Texturen der elektronischen Tanzmusik bis zu den elektronisch transformierten Vokal-Improvisationen von Künstlerinnen wie Charmaine Lee. Sein Urbild findet dieses Modell in den Improvisationen der Komponistengruppe *Musica Elettronica Viva*, die in den 1960er von Alvin Curran, Frederic Rzewski und Richard Teitelbaum gegründet wurde.⁵³⁰ Unter dem Eindruck der Artaud-Rezeption durch die Theatergruppe *The Living Theater* und der freigelassenen Spontaneität des Free Jazz, verschrieb sich diese Gruppe akademisch ausgebildeter Komponisten der freien Improvisation mit selbstgebauten, elektronisch modifizierten Instrumenten. Sie verbanden Artauds dunklen Vitalismus mit dem libertären Protest gegen die bürgerliche Kultur: Rzewski bespielte etwa eine

528 Cendo sieht in Xenakis' *Tracées* (1987) ein Vorbild des Saturationismus. Ein anderer wichtiger Vorläufer ist Fausto Romitelli, vgl. Pierre Rigaudière, *La saturation, métaphore pour la composition ?*, in: *Circuit* 24/3, 2014, 37–50.

529 Vgl. Pierre Rigaudière, Franck Bedrossian: *Parcours de l'oeuvre*, in: *Ircam B.R.A.H.M.S.*, https://brahms.ircam.fr/franck-bedrossian#_ftn2 (letzter Zugriff am 14.2.2022).

530 Amy Beal, *Musica Elettronica Viva and the Art Ensemble of Chicago: Tradition and Improvisation in Self-Exile ca. 1970*, in: Felix Meyer (Hg.), *Cross-currents: American and European Music in Interaction, 1900–2000*, Basel 2014, 364–374.

mikroponierte Glasplatte in Flügelform, während Richard Teitelbaum die neuronale Aktivität seines Gehirns mittels Elektroden zum Inputsignal eines Synthesizers machte. Die Tonaufnahme einer solchen Improvisation von 1967, die unter dem Titel *SpaceCraft* veröffentlicht wurde, vermittelt einen Eindruck davon, was für Formen diese Auflehnung musikalischer Lebendigkeit gegen die bürgerliche Steifheit erzeugte. Das Werk folgt einer Steigerungsform, die als die Inszenierung einer Klangentstehung durch Schichtung von Texturklängen gehört werden kann. Am Höhepunkt dieser Klanggenese steht ein langer Teil, in welchem die unterschiedlichen Texturen scheinbar unkoordiniert ins Exzessive gesteigert werden – Alvin Curran bezeichnet solche Momente als Phasen von »inspiriertem Autismus«. ⁵³¹ In diesem von Verzerrungen, Übersteuerungen und Feed-Backs entformten Ausbruch vorschubjektiver Lebendigkeit konkretisieren die unkoordinierten Aktionen zu einem Gesamtklang. Die ganze Performance gilt dieser momenthaften Konkreszenz – ihr zuliebe wird auf alle formale Kohärenz und Konstruktion verzichtet. Solche Steigerungsformen sind mittlerweile zum Klischee live-elektronischer Improvisation geworden – und schon in dieser frühen Form können sie nicht gänzlich überzeugen. Was sie jedoch in gewisser Weise vor den raffiniert organisierten Ausbrüchen der Saturationisten auszeichnet, ist gerade das Unbeherrschte, das Nicht-Können: Ihr hörbares Scheitern, die elektronischen Transformationen in den Griff zu bekommen, dem nur momentweise so etwas wie ein gelingendes Zusammenwirken der Klänge abgerungen wird. Die Aneignung der Mittel elektronischer Musik in einem Bühnengeschehen von lebendiger Interaktion wird hier nicht gemeistert. Das musikalische Modell der exzessiven Lebendigkeit verbindet sich paradox mit seinem Gegenteil: Dem verselbständigten Rauschklang der Elektronik. ⁵³² Die elektronischen Instrumente, welche die Performer dieser *Musica Elettronica Viva* konstruierten, lösen daher auch die bürgerlichen Instrumente nicht ab, sie werden nicht als leistungsfähigere Mittel der Klangproduktion affirmiert. Vielmehr führen sie in ihrer Unkontrollierbarkeit das Scheitern der elektronischen Klangerzeuger vor, dem Ideal einer individuellen Verlebendigung der Musik im Instrumentalspiel zu genügen. In ihnen wird die Idee der musikalischen Lebendigkeit als ungelöstes Problem ausgestellt. Diesen problematischen Charakter einer

531 Alvin Curran, Composer's note, in: *Musica Elettronica Viva: MEV 40 (1967–2007)*, 2008, <https://www.dramonline.org/albums/mev-40-1967-2007/notes> (letzter Zugriff am 1.2.2023).

532 Diese eigentümliche Verbindung von elektronischer Klangproduktion und Vitalismus zeigt sich auch in der starken Rezeption der vitalistischen Philosophien Bergsons und Deleuzes in den Diskursen um die elektronische Tanzmusik. Sie trägt Züge dessen, was die Psychoanalyse Verneinung nannte, vgl. Élie During, *Flux et opérations : prolégomènes à une métaphysique électronique*, in: *Rue Descartes* 60/2, 2008, 51–61.

Lebendigkeit, welche die Musik gerade dadurch gewinnt, dass sie sich den mechanischen Unwägbarkeiten der elektronischen Klangproduktion aussetzt, hat in jüngerer Zeit besonders Stefan Prins in seinen herausgearbeitet. In Werken wie *Inhibition Space #2* gelingt es ihm, eine musikalische Form aus den schwierig zu kontrollierenden Feed-Back-Effekten zu entwickeln, welche eine mikrophoneierte Bassklarinetten in räumlicher Nähe zum Lautsprecher hervorbringt. Ganz anders als die ausufernden Performances der *Musica Elettronica Viva* und die drastischen Skulpturen der Saturationisten, wird hier die exzessive Lebendigkeit im Kleinsten aufgespürt. Die musikalische Form entsteht hier aus einem reinen Sich-Selbst-Affizieren von Rauschklingen, die immer an der Schwelle ihres In-Erscheinung-Tretens gehalten werden. Dadurch wird entsteht eine Szene der Entzweiung und Selbstentfremdung, nicht nur der Interpretin von ihrem schwer kontrollierbaren Instrument, sondern auch des Klangs von sich selbst herbeigeführt, der wie im Figur-Grund-Verhältnis, sich ständig innerlich von sich selbst unterscheidet. In dieser Szene scheint nur momenthaft die expressive Einheit von Musikerin und Klanggeschehen, und damit verbunden, die Einheit eines sich-selbst-gleichen Klang auf, um sogleich wieder ins Differenzspiel der elektronischen Spannungsfelder aufgelöst zu werden.

Liveness und Automaten

Die Klangexzesse der *Musica Elettronica Viva* wie die Feed-Back-Szenen von Stefan Prins führen zur Ausgangsfrage dieses Kapitels zurück. Der Begriff des Lebendigen wird in der Gegenwartsmusik genau dann besonders problematisch, wenn die Musik die Konsequenzen aus der elektronischen Umwälzung der Klangproduktion zu ziehen versucht. Die elektronische Musik ist nicht mehr auf die Vermittlung durch lebendige Individuen auf der Konzertbühne angewiesen. Dadurch wird alles musikalische Bühnenhandeln potenziell scheinhaft. Zugleich verliert aber auch der verselbständigte fixierte Klang, der aus dem Kopfhörer oder Lautsprecher klingt, seine Selbständigkeit, sofern er zum Programatischen oder Anekdotischen tendiert. Die elektronische Kunstmusik scheint sich – zumindest bis heute – in ihrer gänzlichen Ablösung von einem Live-Geschehen nicht selbst tragen zu können.⁵³³

Die Lösung dieses Problems scheint auf der Hand zu liegen: Wenn die Liveness eines musikalischen Geschehens an das Instrumentalspiel

533 Die elektronische Tanzmusik hat dieses Problem nicht. Die Tatsache, dass sie nicht im Moment der Clubnacht entsteht, tut der Lebendigkeit des Geschehens keinen Abbruch. Das liegt wohl daran, dass eine Clubnacht nicht im Hören von Musik aufgeht: Sie bezieht ihre Lebendigkeit anderswoher.

gebunden ist, dann kann die elektronische Musik dadurch verlebendigt werden, dass man ihr entsprechende Instrumente baut. Dieses Programm hat die Gegenwartsmusik der letzten Jahrzehnte entscheidend geprägt: Sie hat eine nicht überschaubare Vielzahl an elektro-akustischen Dispositiven und Instrumenten hervorgebracht, die genau auf diese Verlebendigung elektronischer Musik zielen.⁵³⁴ John Croft hat die Schwierigkeiten, welche mit diesem Unternehmen verbunden sind, auf den Begriff gebracht.⁵³⁵ Er formuliert eine Reihe von Bedingungen, die ein elektro-akustisches Setting erfüllen muss, wenn die Klangproduktion den Charakter des Instrumentalspiels annehmen soll. An diesem Charakter hängt der Schein der Liveness: Erst wenn das Bühnengeschehen als Instrumentalspiel aufgefasst wird, scheinen die Klänge durch dieses lebendige Geschehen hervorgebracht zu sein. Croft unterscheidet die theoretische Frage, ob die Klänge tatsächlich im Voraus produziert oder erst im Moment des Konzertgeschehens definiert werden, von der ästhetischen Frage, wie die Verschränkung von Bühnengeschehen und Klanggeschehen erscheint. Seine Bedingungen zielen einzig auf die ästhetische Liveness. Den Charakter des Instrumentalen nimmt das Verhältnis von sichtbaren Körpergesten und Klang nach Croft unter folgenden Bedingungen an: Die Proportionalität von Geste und Klang, die energetisch-morphologischen Ähnlichkeit, die Synchronizität der Geste mit dem Beginn des Klangs, die Stabilität, die Nachvollziehbarkeit und Nuanciertheit ihrer Zuordnung sowie die klangfarbliche Kohärenz des limitierten Raums von Klängen, die hervorgebracht werden können. Sind mehrere dieser Bedingungen nicht erfüllt, so tendiert das Bühnengeschehen dazu, nicht mehr als Instrumentalspiel, sondern als ein Auslösen von Klangaufnahmen aufgefasst zu werden, bis es zuletzt gar nicht mehr kausal gedeutet wird, sondern als Tanz zu einer Zuspiegelung erscheint. Die Performance *O I* (2016) von Celeste Oram bespielt gewitzt dieses Kontinuum zwischen elektronischem Instrument und Tanz. In dieser Performance reflektiert sich das Problem des Instrumentalscheins elektro-akustischer Settings in Form einer pantomimischen Nummer. Die Äußerlichkeit zwischen Elektronik und Geste wird bei ihr nicht überwunden, sondern kippt, ähnlich wie in den Geräuschwitten bei Jacques Tati, ins Wunderlich-Komische.

Folgt man den Überlegungen Crofts, so ist die energetisch-morphologische Ähnlichkeit von Klang und Geste ein zentrales Merkmal der instrumentalen Verlebendigung der Musik. Vor diesem Hintergrund wird das gegenwärtige Interesse an dem, was wir als die gestische Dimension des musikalischen Verstehens diskutiert haben, nochmals neu verständlich: Erst wenn die musikalische Bewegung selbst als eine Aneinanderreihung von Gesten aufgefasst werden kann, lässt sich ein Verhältnis

534 De Benedictis 2019 (wie Anm. 499).

535 John Croft, Theses on liveness, in: *Organised Sound* 12/1, 59–66.

von Körperbewegung und elektronischer Klangproduktion konstruieren, das den Schein des Instrumentalen aufweist. Offensichtlich ist diese Ähnlichkeit aber auch bei traditionellen Instrumenten nicht immer gegeben. Oftmals verstellt der Blick auf die umständlichen Verrenkungen der Musikerinnen die freie Wahrnehmung der gestischen Qualitäten einer musikalischen Phrase – man denke etwa an den unvermeidbaren Richtungswechsel des Bogenstrichs, den das Legatospiel gerade unhörbar zu machen versucht, um eine ununterbrochene melodische Linie hervorzubringen. Der Begriff der musikalischen Geste als an den leiblichen Nachvollzug gebundenen Ausdruck subjektiver Lebendigkeit steht deshalb immer schon in einer Spannung zur Technizität der Körperbewegungen des Instrumentalspiels. Diese Körperbewegungen sind ein hochgradig artifizielles und sozial geformtes Verhalten, das sich den Schein natürlicher Spontaneität zu geben versucht. Wenn im Instrumentalspiel tatsächlich so etwas wie der Ausdruck des subjektiv Lebendigen hervortreten kann, so geschieht dies durch die Künstlichkeit und Konventionalität der Instrumentalbewegungen hindurch.

Genau dieser konventionelle Charakter des Ausdrucksverhaltens in der Konzertsituation ist eines der zentralen Probleme jenes elektronischen Instrumentaltheaters, das sich in den letzten Jahrzehnten zu einer Hauptströmung der Gegenwartsmusik entwickelt hat. Innerhalb dieser neuen Gattung hat sich eine Tendenz herausgebildet, die Matthew Shlomowitz treffend als den *Automaton-Approach* bezeichnet hat.⁵³⁶ Die Verschränkung von elektronischen Klängen und Bühnengeschehen wird hier so ausgestaltet, dass die Interpretinnen selbst als maschinenhafte Klangerzeuger, als Musikautomaten erscheinen. In Werken wie Michael Beils *Blackjack* (2012) oder Alexander Schuberts *Serious Smile* (2014) werden die konventionalisierten Ausdrucksformeln des Instrumentalspiels bloßgelegt, indem sie als fragmentierte Einzelaktionen, wie aufgeführte Samples, dargeboten werden. Wie die elektronischen Klänge, mit denen sie teilweise verknüpft sind, werden sie zum Material einer Montage. Die Gesten des kammermusikalischen Zusammenspiels oder der eruptiven Virtuosität des Free Jazz werden als Posen und vorgefertigte Formeln behandelt, welche die Musikerinnen auf Abruf, automatenhaft vollziehen. Die musikalische Komposition zielt somit typischerweise nicht darauf, jene Ausdruckseffekte zu nutzen, sondern durchkreuzt sie. Dadurch bilden diese Arbeiten den Gegenpol zu den saturationistischen Ausbrüchen exzessiver Lebendigkeit: Das Hervorbrechen einer vorsubjektiven Kraft wird hier als Effekt konventioneller Formeln entlarvt, mit denen die Komponistinnen nach Belieben schalten. Man kann diese Tendenz als eine Fortsetzung jenes Interpretationsideals einer affektlosen Exaktheit lesen, das sich in der

536 Vgl. Matthew Shlomowitz, *The Automaton Approach*, in: *Musik Texte* 149, 2016.

Nachfolge des Serialismus in den Spezialistenensembles der zeitgenössischen Musik etabliert hat: So wie die Dirigentinnen solcher Ensembles zuweilen die komplexen Taktformen wie menschliche Metronome durchklopfen müssen, so werden hier noch die Ausdrucksgesten zum Gegenstand einer rein mechanischen Reproduktionsarbeit. Zugleich partizipiert das automatenhafte Instrumentaltheater an einer Tendenz, die über die Interpretationsgeschichte zeitgenössischer Musik hinausreicht: Es ist offensichtlich auch ein Bild digitaler Entfremdung. Der Mensch erscheint in ihnen als Anhängsel der computerisierten Maschinerie des gegenwärtigen Kapitalismus, die alle Lebensbereiche durchwirkt. Als solches Anhängsel kann das Subjekt am sozialen Leben nur teilhaben, sofern es sich den Applikationen und Benutzeroberflächen der digitalen Technik anpasst: Es muss die Inhalte, die es kommunizieren will, die Bilder, die es von sich macht, die Kontakte, die es pflegen will, den Formaten und Eigenlogiken der Kommunikationstechnologie einfügen. Diese Formatierung prägt nicht nur das öffentliche Leben und das Verhältnis zu Anderen, sondern reicht bis ins Selbstverhältnis hinein. Solche Anpassung geschieht nicht aus Charakterschwäche oder Dummheit, sondern ist ein unvermeidbarer Faktor der sozialen Selbsterhaltung unter den gegenwärtigen Bedingungen: Durch sie beweist das Subjekt jene Anpassungsfähigkeit, die es aufweisen muss, um sich als Ware Arbeitskraft auf dem Markt zu behaupten. Das Klischee, wonach Werke installativer Kunst unter dem Gesichtspunkt ihrer Instagram-Tauglichkeit entworfen und gehandelt würden, besitzt insofern einen wahren Kern, als dass die digitale Kommunikation von Erlebnisintensitäten, die angeblich Kunstwerken abgewonnen worden seien, sowohl für die Besucherinnen als auch für die Künstlerinnen und Kunstinstitutionen ein wichtiger Bestandteil ihrer Selbstvermarktungsarbeit ist. Das Zurschaustellen von Erlebnisfähigkeit ist keine Spielerei für Mußestunden, sondern integrales Moment der Selbstbehauptung im gegenwärtigen Kapitalismus.

Dieser Zusammenhang bildet den sozialen Hintergrund, vor dem die automatenhaften Instrumentalgesten der jüngeren Musik ihren Sinn gewinnen. Entfremdet ist das Subjekt in dieser Situation von sich selbst, insofern es noch seine intimsten Regungen zugleich als Momente der Kommodifizierung seiner selbst verstehen muss. Deshalb ist das Verhältnis von digitaler Technologie und Ausdrucksverhalten, das im neueren Instrumentaltheater bearbeitet wird, im Kern von der Entfremdungsproblematik betroffen. Das Gelingen dieser Werke hängt daran, ob sie in der Negativität dieser Entfremdung so etwas wie einen Funken zu schlagen vermögen, der über sie hinausweist, oder ob sie sich letztlich mit der Entfremdung abfinden. Ein Sich-Abfinden zeigt sich in der Musik etwa im Charakter des Infantilen, zu welchem gewisse Werke des *Automaton*-Ansatzes tendieren. Sie imitieren die Klangwelt der

Kinderspielzeugindustrie oder reduzieren die kompositorische Arbeit auf die rhythmisch-formale Abfolgen, um im Sinne der Marketing-Strategie der *Gamification* das musikalische Geschehen als einen spielerischen Wettkampf zu inszenieren, in dem es um Reaktionsschnelligkeit und die Meisterung von Challenges geht. Dadurch wird die Negativität, welche in dieser Form des elektroakustischen Instrumentaltheaters angelegt ist, ins Spielerisch-Infantile abgeschwächt: Die Musik weist so nicht über die Entfremdung hinaus, sondern richtet sich in ihr ein. Celeste Oram deutet aber umgekehrt auch den dystopischen Zug, den sie im elektroakustischen Instrumentaltheater von Stefan Prins, Jagoda Szmitka und Johannes Kreidler vernimmt, als ein Verharren in einem modernistischen Techno-Skeptizismus, den sie mit Heideggers Technikkritik assoziiert.⁵³⁷ Auch dieses Insistieren auf dem Entfremdungscharakter des digitalisierten Lebens, das paradoxerweise die Gestalt technologisch elaborierter Settings annimmt, richtet sich Oram zufolge letztlich in der schlechten Welt der Technik ein.

In den genannten Werken von Beil und Schubert, aber auch in der *Nightmare*-Reihe von Natasha Diel, den Werken von Simon Löffler oder Andreas Eduardo Frank und in den eigenen Werken von Matthew Shlomowitz reflektiert sich die Entfremdungserfahrung in einer bewussten Verarmung des Materials, das auch dort zu Samples gestutzt ist, wo es nicht elektronisch produziert wird. Shlomowitz verweist auf Samuel Becketts *Quad* als Vorläufer des *Automaton*-Ansatzes: In dieser minimalistischen Performance laufen vier verhüllte Gestalten einer fixen Regel gemäß ein auf dem Boden markiertes Quadrat ab, wobei sie beim Durchqueren der Diagonalen den Mittelpunkt des Quadrats peinlich vermeiden. Die Lebendigkeit der Performance hat sich hier auf ein auswegloses Hasten zurückgezogen. Die Verarmung der künstlerischen Mittel trifft mit der Härte einer willkürlichen Ausführungsregel zusammen. Die Vermittlung des künstlerischen Ausdrucks durch lebendige Subjekte auf der Bühne findet in dieser Arbeit eine radikal negativistische Umsetzung: Nichts mildert die Abwesenheit lebendiger Spontaneität. An diesem Extrempunkt wird der Schein des Lebendigen in der Kunst so fragwürdig, wie er als Moment kapitalistischer Verwertung längst geworden ist. Das Leben zeigt sich als eine Idee, die sich nicht mehr in den sinnlichen Gestalten manifestiert, sondern von diesen Gestalten als Gegenbegriff zu dem, was sie zu sein scheinen, gefordert wird. So wird die Idee des Lebens als ein Begriff dargestellt, der sich der sinnlichen Darstellung entzieht. Die sinnliche Erscheinung gibt hier zu verstehen, dass sie für etwas einsteht, das sie selbst nicht vergegenwärtigen kann: Sie negiert sich selbst. In dieser selbstnegierenden Gestalt zeigt das Kunstwerk seine

537 Vgl. Celeste Oram, Darmstadt's New Wave Modernism, in: *Tempo* 69/271, 2015, 57–65.

begriffliche Verfasstheit an: Sie wird zur Konzeptkunst. So führt die Tendenz einer Verarmung des musikalischen Materials, die sich aus dem Problem des Lebendigen ergibt, hin auf einen Fragekomplex, der die zeitgenössische Kunst im Ganzen umtreibt: Die Frage nach dem künstlerischen Schein des Begrifflichen. Dieser Schein bildet das letzte Modell der Reflexion, das im Folgenden in den Blick genommen werden soll.

3. Begriff

Im Betrieb der gegenwärtigen Kunstmusik hat sich in den letzten Jahren ein Gegensatz etabliert, der die Vielzahl von künstlerischen Tendenzen in zwei grundsätzliche Lager einteilt. Auf der einen Seite stehen die Nachfolgegestalten des modernistischen Musikbegriffs, die unter dem Spotnamen einer *zeitgenössischen klassischen Musik* vereint werden. Auf der anderen Seite stehen die Nachfolgegestalten der Modernismuskritik, welche die künstlerische Arbeit mit Klängen im Rahmen der post-medialen, generischen Gegenwartskunst verstehen.⁵³⁸ Wie bereits gesehen lehnt das generische Kunstverständnis Begriffe wie Musik, Malerei, Photographie und Film als überkommene Gattungsbegriffe ab.⁵³⁹ Musik wird ihr zur Kunst, die unter anderem auch Klangliches verarbeitet. Der Ursprung dieser post-medialen Kunstauffassung liegt in der Konzeptkunst: Sie habe die Kunst, so die gewöhnliche Erzählung, aus ihrer normativen Bindung an die tradierten Gattungen befreit. Das sei dadurch geschehen, dass sie die begriffliche Dimension der Kunst zu ihrem Recht gebracht habe. Kunst sei nicht das Resultat einer besonderen Ausgestaltung sinnlicher Formen, sondern entstehe durch begriffliche Operationen und Deutungen. Etwas wird nicht zu Kunst, weil es eine irgendwie ansprechende sinnliche Erscheinung aufweist, sondern weil es gewisse begriffliche Gehalte und Fragen aufwirft, an denen sich die Deutungen abarbeiten können. Mit dieser Einsicht habe die Konzeptkunst die sinnliche Erscheinung, die materialen Formen der Kunst radikal abgewertet, um die Ideen, Konzeptionen, Begriffe und Bedeutungen dieser Formen ins Zentrum der künstlerischen Arbeit zu stellen. Die modernistische Gegenwartsmusik hängt in dieser Deutungslinie einem überkommenen, naiven Ästhetizismus nach, dem die post-mediale Gegenwartskunst mit Klang die reflektierte Arbeit an begrifflichen Gehalten entgegensetzt.⁵⁴⁰ Musik kann sich nur dann als Gegenwartskunst behaupten, so die Konsequenz, wenn sie der Lehre

⁵³⁸ Vgl. Rebhahn 2014 (wie Anm. 128).

⁵³⁹ Vgl. Kapitel I.4 und III.4.

⁵⁴⁰ Vgl. Lehmann 2012 (wie Anm. 112); Kreidler et al. 2010 (wie Anm. 62); Kim-Cohen 2009 (wie Anm. 69); Schrimshaw 2017 (wie Anm. 444).

des Konzeptualismus Rechnung trägt: Sie kann nur als post-konzeptuelle Kunst gelingen.⁵⁴¹

Dieser Gegensatz hat ein Wahrheitsmoment, insofern er die unterschiedlichen Selbstverständnisse gewisser Künstlerinnen trifft. Auf der einen Seite steht die forcierte Naivität, mit der gewisse Komponistinnen ihre neuen Streichquartette und Opern anpreisen, ohne irgendeinen Zweifel an der gegenwärtigen Gültigkeit solcher Kunstformen durchblicken zu lassen. Umgekehrt wird es vielen gegenwärtigen Künstlerinnen schon dubios vorkommen, überhaupt eine Partitur für gewisse Instrumente auszuarbeiten, weil sie befürchten, dass ein solches Vorgehen – ganz unabhängig davon, was dabei herauskommt – bereits eine ästhetizistische Überbewertung der künstlerischen Arbeit an Klanggestalten bedeute.

In der Sache kann der Gegensatz jedoch nicht überzeugen. Mit Blick auf die Werke kann der Diskurs der Post-Medialität nicht darüber hinwegtäuschen, dass die sinnliche Ausgestaltung der materialen Formen auch in den Werken, die als generische Kunst dargeboten werden, im Zentrum steht. Auch sie präsentieren Erscheinungskomplexe, welche nur durch ihre besondere sinnliche Form jene Ideen, Gehalte und Begriffe evozieren können, welche die Künstlerinnen als ihr Kernanliegen behaupten. Die angebliche Abwertung der sinnlichen Erscheinung der Werke erweist sich in Wahrheit als eine besondere Ausgestaltung derselben: Die Werke müssen so erscheinen, als sei ihre sinnliche Gestalt Nebensache. Auch dieser Schein muss errichtet werden, auch die Abwertung des Sinnlichen ist inszeniert. Benjamin Buchloh hat diesen Sachverhalt im Stil des Bürokratischen erkannt, der die sinnliche Erscheinung der klassischen Konzeptkunst gerade in ihrem Versuch prägte, alle Stilfragen loszuwerden.⁵⁴² Die Kunst kann auf keine neutralen Mittel zurückgreifen, um ihre Gehalte, Begriffe oder Ideen ins Spiel zu bringen: Sie ist dazu verdammt, ihren Gedanken materiale Formen zu geben, in denen diese Ideen erst ihre wirkliche Bestimmtheit erlangen.⁵⁴³

Dieses Problem der Kunstproduktion kehrt als Widerspruch in den Diskursen wieder. Denn der vielbeschworenen Post-Medialität zum Trotz werden sie den Begriff der Musik nicht los. Dadurch entstehen Ausdrücke wie *konzeptuelle Musik*, *non-cochlear sound art* oder *music beyond music*, die eigentlich unsinnig sind: Sie bezeichnen offensichtlich einen Widerspruch. Als künstlerische Programme können solche

541 Osborne 2013 (wie Anm. 8); Peter Osborne, *The postconceptual condition*, London 2018. Zur Gegenwartsmusik, vgl. Osborne 2017 (wie Anm. 216).

542 Benjamin Buchloh, *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, in: *October* 155, 1990, 105–143.

543 Zu dieser Problematik, vgl. Emmanuel Alloa, *Metaxy oder: Warum es keine immateriellen Medien gibt*, in: Gertrud Koch et al. (Hg.), *Imaginäre Medialität: Immaterielle Medien*, München 2012, 13–34.

Widersprüche produktiv sein, ja es gehört wohl zur Logik des künstlerischen Manifests, dass es eine Kunst fordert, die *noch* unmöglich scheint und sich deshalb nur als Widerspruch denken lässt. Nimmt man sie jedoch theoretisch ernst, so stellt sich die Frage nach den Gründen, welche diese Widersprüche herbeiführen. Die folgenden Überlegungen sind vom naheliegenden Gedanken angeleitet, dass sich in diesen Widersprüchen das Spannungsverhältnis reflektiert, in das die Begriffe im ästhetischen Urteil geraten. Es ist die eigentümliche Stellung des Ästhetischen zum Begriff, die sich in den Widersprüchen der Konzeptkunst manifestiert. Diese Deutung widerspricht der abstrakten Entgegensetzung von modernistischer Ästhetik und postmoderner Konzeptkunst, welche den Gegenwartsdiskurs prägt. Der Konzeptualismus, so die These, ist eine radikale Konsequenz der Selbstkritik des begrifflichen Denkens, die das ästhetische Urteil vollzieht.

Die Geburt der Konzeptkunst aus dem Geiste der Musik

Eine philosophische Reflexion auf das Phänomen der Konzeptkunst muss bei einer so einfachen wie vertrackten Frage beginnen: Was ist der Sinn des Wortes *Konzept*? Anders gesagt: Welcher Begriff des Begriffs liegt der Konzeptkunst zugrunde? Seltsamerweise wird diese Frage im Diskurs um die Konzeptkunst kaum gestellt. Das hat sicherlich damit zu tun, dass die Werke, welche unter dieser Bezeichnung verhandelt werden, sehr unterschiedlich geartet sind. Die wenigsten Werke, die als Konzeptkunst gelten, arbeiten etwa ausschließlich mit Wörtern; viele bestehen aus Performances, Photographien, Installationen, Videos, Klangaufnahmen, Eingriffen in die Landschaft oder Architektur und natürlich ausgestellten Dingen. Die theoretische Reflexion muss sich dieser Heterogenität stellen und das aufsuchen, was sie verbindet. Blickt man auf die künstlerischen Arbeiten, an denen der Begriff *Conceptual Art* gebildet wurde, so drängt sich ein erster Ansatz zu einer Begriffsbestimmung auf. Die Konzeptkunst kommt in den 1960er Jahren im Umfeld der Arbeiten von Fluxus, Minimalismus und Performance-Kunst auf. Ein *concept* hat in diesem Umfeld die Bedeutung einer Handlungsanweisung: Es ist ein Handlungsbegriff. Die paradigmatischen Werke der frühen Konzeptkunst entstehen in der Auseinandersetzung mit solchen begrifflichen Handlungsvorschriften zur Herstellung von Kunstgeschheimnissen oder Kunstobjekten.

Nehmen wir einige Beispiele. George Brechts *Drip Music* (1962) exponiert folgendes Konzept:

Drip Music. For single or multiple performance. A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel.⁵⁴⁴

Der Begriff des Begriffs, der dieses Werk als Konzeptkunst verständlich macht, ist der Begriff einer Handlungsregel. Eine Handlungsregel ist ein Begriff, der vom handelnden Subjekt als Grund seiner Handlung angegeben werden könnte. Eine Handlungsregel hat für gewöhnlich die Form eines hypothetischen Imperativs: Wenn du diesundjenes willst, dann handle soundso! Wenn jemand fragt, warum ich soundso handle, kann ich antworten, dass ich diesundjenes will und die Handlungsregel gilt: Wenn du diesundjenes willst, dann handle soundso. Der Wortlaut von *Drip Music* weist zwar nicht diese Form auf. Er scheint lediglich zu beschreiben, wie das Geschehen *Drip Music* aussieht. Aber diese Beschreibung lässt sich problemlos in die Form der Handlungsregel bringen. Das Konzept lautet dann: Willst Du George Brechts *Drip Music* aufführen, so stelle ein Gefäß unter eine tropfende Wasserquelle! Damit ist der praktische Begriff der *Drip Music* festgelegt: Will irgendjemand die Handlung *Drip Music* vollziehen, so muss sie diese Handlungsregel befolgen. Wenn irgendjemand ein Gefäß unter einen tropfenden Hahn stellt und gefragt wird, warum sie das tut, so kann sie antworten: Weil ich *Drip Music* aufführen will.

Ein anderes Beispiel bietet Sol LeWitts *Wall Drawing 19* (1969):

A wall divided vertically into six equal parts, with two of the four kinds of line directions [vertical, horizontal, diagonal left, diagonal right] superimposed in each part.⁵⁴⁵

Hier zielt die Handlungsanweisung nicht auf ein Geschehen, sondern auf die Herstellung einer Wandzeichnung. Anders als eine herkömmliche Zeichnung kann dieses Zeichnungskonzept in mehreren, unterschiedlichen Varianten ausgeführt werden. Auch hier funktioniert das Konzept als praktischer Begriff: Er gibt den Grund an, weshalb jemand soundso verfährt, wenn sie das Werk *Wall Drawing 19* von Sol LeWitt ausführen will.

Das Konzept kann in diesem Sinne als ein *event score*, eine Aufführungs- oder Ausführungspartitur verstanden werden. Das unterscheidet die Konzeptkunst von der Literatur. In den Texten der frühen Konzeptualisten wird manchmal etwas unbedarft behauptet, dass die Konzeptkunst eine Kunst sei, die Begriffe als Material verarbeite, so wie die Musik Klänge organisiere.⁵⁴⁶ Diese Bestimmung ist aber ungenau, denn träfe

544 <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/brechtgeorge/performance/407.html> [14.2.2022]

545 <https://massmoca.org/event/walldrawing19/> [14.2.2022]

546 »Concept art is first of all an art of which the material is concepts, as the material of e.g. music is sound.«, Henri Flynt, Concept Art, in: La Monte

das zu, so wäre die Konzeptkunst von der Literatur nicht zu unterscheiden. Der besondere Umgang mit Begriffen, welche die Konzeptkunst auszeichnet, ist die Verarbeitung von Begriffen zu Handlungsregeln. Literarische Texte sind keine Aufführungspartituren. Die Begriffe, die in ihnen zu einer Form verbunden werden, leiten nicht die Herstellung eines Werks oder die Aufführung einer Performance an. Die Vorstellungstätigkeit der Leserin ist der Nachvollzug einer sprachlichen Form, nicht die mentale Aufführung ihres Inhalts.

Ein Konzept ist dagegen wesentlich auf seine Ausführung bezogen. Diese Struktur teilt es mit der Partitur eines musikalischen Kunstwerks. Denn auch eine Partitur kann als eine begriffliche Handlungsregel verstanden werden. Auch sie weist jene eigentümliche Doppelung von deskriptiver und präskriptiver Funktion auf. Sie beschreibt, wie ein Geschehen geartet ist, das dem fraglichen Werk entspricht und kann daher als Anleitung gelesen werden, was jemand tun muss, um dieses Werk aufzuführen. Auch diese Anleitung ist begrifflicher Art. Die Zeichen der herkömmlichen Notation können, im Prinzip, in einen Text übersetzt werden, der alle Angaben in propositionaler Form aufzählt. Darin liegt genau jene »Abstraktheit« der notierten Musik, gegen welche die Konkretheit der elektronischen Musik in Stellung gebracht wurde. Alle notierten Werte einer Partitur sind allgemeine, typisierte Bestimmungen. Sie geben an, etwa welcher Instrumententyp zu welchem Zeitpunkt im Stück welchen Tonhöhentyp von welchem Dauerntyp mit welchem Lautstärkentyp hervorbringen soll. Die Übersetzung eines ganzen Orchesterwerks in eine solche begriffliche Form gäbe zwar eine völlig unbrauchbare Version der Partitur ab: Aber sie wäre im Prinzip möglich. Die Tatsache, dass die Werte, welche in einer Partitur notiert sind, *musikalische* Sachverhalte bestimmen, tut ihrer begrifflichen Natur keinen Abbruch. Die Tonhöhenverläufe, dynamischen Entwicklungen und Dauernstrukturen sind intensive Größen, die sich in entsprechende begriffliche Bestimmungen fassen lassen. In diesem Sinne ist jede Partitur ein Konzept.

Die vielbemühte These von der Entstofflichung der Kunst in der Konzeptkunst erweist sich vor diesem Hintergrund als Reflex eines verengten Kunstverständnisses.⁵⁴⁷ Als Abwertung der sinnlichen Erscheinung kann sie nur mit Blick auf Malerei und Skulptur erscheinen. In Wahrheit ist sie als Handlungsanleitung genauso auf ihre materiale Umsetzung angewiesen, wie eine herkömmliche Partitur, die erst in der Aufführung

Young und Jackson Mac Low (Hg.), *An Anthology of chance operations, concept art, anti art, indeterminacy, plans of action, diagrams, music, dance constructions, improvisation, meaningless work, natural disasters, compositions, mathematics, essays, poetry*, New York 1970.

547 Lippard 1997 (wie Anm. 271).

zu Musik wird. Und wie in der Musik kann das Werk selbst weder mit der Partitur noch mit der einzelnen Aufführung identifiziert werden: Es hat gar keinen raum-zeitlichen Ort, sondern ist dasjenige, was die Aufführung aufführt, indem sie den Text interpretiert. Die Konzeptkunst bildet so gesehen keinen radikalen Bruch mit der traditionellen Ontologie der Kunst, sondern verallgemeinert jene Werkstruktur der Aufführungskünste, welche sich in Musik und Theater herausgebildet hat. Es ist deshalb kein Zufall, dass die künstlerische Form des *event score* in der Fluxusbewegung entstand, die ihre zentralen Anregungen aus den kompositorischen Arbeiten John Cages bezog.⁵⁴⁸ Der Begriff des Konzepts, den die Konzeptkunst ins Zentrum der künstlerischen Arbeit stellt, ist als Handlungsregel eine Folgegestalt der musikalischen Partitur.

Gegen diese Engführung von Partitur und Konzept ließe sich einwenden, dass Partituren erst durch die musikalische Interpretation zu Musik werden, während Konzepte lediglich ausgeführt würden. Eine Partitur ist keine Handlungsanweisung, der man einfach folgt, sondern ein Text, dessen Sinn in der Aufführung artikuliert wird. Die Befolgung der Konzepte von Brecht und LeWitt hingegen verlangt keine Deutung, sondern geschieht automatisch. Der Einwand ist in einem gewissen Sinne berechtigt: Der Witz der Konzepte von LeWitt und Brecht besteht ja gerade in ihrer fraglosen Schlichtheit. Aber auch in ihnen kann der Unterschied zwischen einer gelungenen und einer missratenen Interpretation eingezogen werden. Er hängt an der Frage, ob die Aufführung den Sinn des Konzepts artikuliert. Worin besteht aber der Sinn von *Drip Music* oder *Wall Drawing 19*? Das ist nicht einfach zu beantworten. Wie beim musikalischen Werk fällt dieser Sinn nicht mit den begrifflichen Angaben des Konzepts zusammen. Eine Interpretation von *Drip Music* könnte einen gewöhnlichen Mülleimer und ein spärliches Tropfen wählen, sodass das Werk Monotonie und Alltagstristesse evoziert; Tropfen und Gefäß könnten so arrangiert werden, dass dabei Zitate aus Händels *Wassermusik* erklingen, sodass der Sinn des Werks in seinem Verhältnis zu Tradition und Spektakel zu suchen wäre; das Werk könnte aber auch rahmensprengend dramatisiert werden, indem das Tropfen, allmählich beschleunigt, ein Wasserglas zum Überlaufen bringt und solange anhält, bis der Ausstellungsraum unter Wasser steht, wodurch das Werk ins Gefecht der Institutionskritik einziehen würde. Der Sinn des Werks wäre in jeder dieser Interpretationen anders ausgelegt. Wer es aufführen will, kommt um den Streit der Interpretationen nicht herum. LeWitts *Wall*

548 Vgl. Monika Voithofer, »DENKEN, HÖREN, DA CAPO« *Konzeptuelle Musik im 20. und 21. Jahrhundert: Eine Studie zu Genealogie, Materialität, Form und Semantik*, (im Erscheinen) 2021.

Drawings werden für gewöhnlich im strengen Stil geometrischer Konstruktion umgesetzt: Feine Linien werden in geringem, gleichmäßigem Abstand gezogen, wodurch ein engmaschiges Netz entsteht. So evolviert die Interpretation jenen minimalistischen Chic, der sich zur Dekoration von Institutionen anbietet, die sich den Anschein rationaler Sachlichkeit geben wollen. Das Konzept ließe aber auch Deutungen mit wenigen, zittrigen Linien ungleicher Stärke zu, die das Verhältnis des Werks zum rationalen Kalkül in ein ganz anderes Licht stellen würden.

Dass solche Differenzen der Interpretation konzeptueller Werke tatsächlich bestehen und nicht nur der philosophischen Imagination entspringen, soll ein letztes Beispiel beweisen: Am 29. April 2012 hat das *Wandelweiser Kollektiv* Christian Wolffs *Stones* im Pariser Bois de Vincennes aufgeführt. Das Konzept besteht aus folgenden Angaben:

Make sounds with stones, draw sounds out of stones, using a number of sizes and kinds (and colors); for the most part discretely; sometimes in rapid sequences. For the most part striking stones with stones, but also stones on other surfaces (inside the open head of a drum, for instance) or other than struck (bowed, for instance, or amplified). Do not break anything.⁵⁴⁹

Die Mitglieder des Kollektivs hatten sich dafür entschieden, dieses Werk an einem Nachmittag in der Umgebung des unvollendeten Beethoven-Denkmal aufzuführen. Sie verteilten sich in einem Umkreis von mehreren hundert Metern auf einer Wiese, auf der sich an diesem sonnigen Frühlingstag die Leute aus der Stadt zu Picknick und Ballspiel trafen, ohne etwas vom Kunstereignis zu ahnen. Entsprechend war von den subtilen Steingeräuschen der auf Diskretion bedachten Künstlergruppe nichts zu hören – ja, es war für den Besucher überhaupt kaum möglich, die Aufführenden als solche auszumachen, bis sie irgendwann am Fuße des Monuments zusammenkamen, um die Performance gemeinsam zu beenden. Der Sockel des Denkmals, auf den sich die nicht vollendete Beethoven-Statue in Gestalt eines römischen Herrschers in Tunika wie auf einen Divan hätte hinlagern sollen, erinnert an die faschistische Indienstnahme bürgerlicher Kunst, vor der Christian Wolffs Werk in seiner ungeschützten Kunstlosigkeit flieht. Die Interpretation, welche die Aufführung in der Sonntagsidylle des Stadtparks untergehen lässt, nahm so den Zug eines stillen und vergeblichen Protests an, oder vielmehr: eines *reenactments* einer vergangenen Form anti-bürgerlichen Kunstprotests, zu welchem sich eine Clique anarchistischer Berufsverschwörer eingefunden zu haben schien, um sich ihrer geheimen Bereitschaft zum aussichtslosen

549 Christian Wolff, *Prose Collection*, 9, http://www.frogpeak.org/unbound/wolff/wolff_prose_collection.pdf [14.2.2022].

Widerstand zu versichern. Mit diesem Zug ins Komische ist diese Interpretation jenen gewöhnlichen Aufführungen überlegen, welche *Stones* im Konzertsaal mit Verstärkung als fein ausgehörte Steinmusik präsentieren. Der Sinn dieses konzeptuellen Werks ist nicht vom Bewusstsein fürs Vergebliche von Kunst überhaupt zu trennen. Dieses Bewusstsein drängt sie dazu, ihre eigene Erscheinung zurückzunehmen. Es ist eine Kunst, die in den Worten Adornos, »ihrer Apparition sich schämt«, ⁵⁵⁰

Die Handlungsanweisungen der Konzeptkunst sind ebenso interpretationsbedürftig wie die musikalischen Partituren. Was solche Konzepte von Partituren unterscheidet, ist nicht ihre begriffliche Natur, sondern ihre radikale Spärlichkeit. Während jedes banalste Klavierstück eine Unmenge an Spezifikationen enthält, sind die konzeptuellen *event scores* auf einige wenige Bestimmungen reduziert. Der Witz dieser Arbeiten besteht gerade in dieser lakonischen Kürze, mit der sie das, was als Kunst aufgeführt werden soll, bestimmen. Diese Bestimmungsarmut verbindet die Konzeptkunst mit der blinden Starrheit der Regelbefolgung: Alles hängt daran, dass in der Umsetzung niemals von der Handlungsregel abgewichen wird. In dieser Starrheit der Regelbefolgung liegt die Negativität, welche die Konzeptkunst – entgegen der oberflächlichen Nähe – zum Alltagsleben unterhält. Das alltägliche Handeln ist von Improvisation, Kompromissen, Anpassungen und Halbheiten geprägt: Man tut etwas, führt es nicht zu Ende, macht zugleich noch etwas anders und wird dabei unterbrochen. In der Aufführung eines Konzepts wird einer Handlungsregel stur, unbeirrt, kompromisslos gefolgt. Der Hang zum Abstrusen, Monotonen und Autistischen, der viele Konzeptwerke der 60er Jahre prägt, ist die Konsequenz dieser begrifflichen Härte. Die Konzeptkunst ist daher trotz ihrer begrifflichen Unterbestimmtheit der Idee künstlerischer Improvisation entgegengesetzt: Sie kennt kein *make up the rules as we go along*.⁵⁵¹ Wir sind dieser Starrheit schon in Becketts *Quad* begegnet, das in seiner Anlage ebenfalls als Konzeptstück begriffen werden kann. Diese Härte prägt aber bereits die Zufallskompositionen John Cages. Auch wenn Cage sie nicht als Konzepte präsentierte, weist die Herstellung einer Zufalls-Partitur schon die wesentlichen Züge der Konzeptkunst auf: Die Würfelverfahren, die sich Cage auferlegt, können als begriffliche Handlungsanweisungen verstanden werden, die der Komponist stur befolgt. Nur wenn die Zufallsregeln kompromisslos eingehalten werden, kann die Komposition, die dadurch entsteht, als ein Akzeptieren des Zufalls verstanden werden. Jedes Abweichen von der selbstgesetzten Regel, die etwa darauf zielte, unspielbare oder uninteressante Ergebnisse zu korrigieren,

550 Adorno 2012 (wie Anm. 53), 127.127

551 Wittgenstein 2003 (wie Anm. 45), § 83.

würde den Sinn des ganzen Verfahrens aufheben.⁵⁵² Diese rigorose Dimension der Konzeptkunst wird in den berühmten Konzeptwerkreihen On Kawaras oder Roman Opalkas offensichtlich, die ihren – durchaus fragwürdigen – künstlerischen Sinn alleine daraus beziehen, dass die Künstler eine willkürliche Handlungsregel stur bis ans Lebensende befolgen. Dieselbe Struktur gilt aber schon für Konzepte, die einzelne Aktionen oder Herstellungsprozesse anleiten: Sie werden sinnlos, sobald die Umsetzung der Handlungsregel Ausnahmen macht. Der Sinn dieser Starrheit erschließt sich freilich nicht aus den Konzepten selbst: Er geht den einzelnen Handlungsregeln voraus. Um sich ihm zu nähern, muss die Reflexion auf die Konzeptkunst nochmals einen Schritt zurücktreten und die Frage stellen, worin diese Selbstbeschränkung der Kunst durch den Begriff begründet sein könnte.

Konzeptkunst als Begriffskritik

In der Geschichte der Konzeptkunst ist die handlungsbezogene Begrifflichkeit, die wir bisher betrachtet haben, nur ein Strang, der sich mit einer ganz anders gelagerten Auffassung dessen, was ein Begriff in der Kunst ist, verbindet. Sie wurde wesentlich durch die Arbeiten Joseph Kosuths geprägt. In ihr wird der Begriff, den die Konzeptkunst ins Zentrum stellt, nicht primär als eine praktische Regel verstanden, sondern als eine theoretische Definition. Der Begriff, der die Konzeptkunst umtreibt, ist die begriffliche Definition der Kunst selbst. In diesem Sinne hat Kosuth verkündet, dass alle Kunst nach Duchamps konzeptuell sei: Jedes Kunstwerk ist eine Neudefinition des Begriffs der Kunst.⁵⁵³

Für gewöhnlich wird Kosuths Intervention als eine Gegenposition zu Greenbergs angeblichen Medienessentialismus verstanden. Während die modernistische Kritik aus den tradierten Gattungen der Kunst fixe Maßstäbe zur Beurteilung von Kunstwerken bezöge, denen es die Kunstproduktion unterwirft, befreie sich die Konzeptkunst aus diesem modernistischen Traditionalismus, indem es die Kunstproduktion nach dem Vorbild Marcel Duchamps als performativen Akt der Künstlerin deutet: Wenn eine Künstlerin sagt, etwas sei Kunst, dann ist es Kunst.⁵⁵⁴ Die Konzeptkunst entzieht sich auf diese Weise dem Zugriff der modernistischen Kunstkritik; in ihr ist die Künstlerin selbst bereits die Kritikerin. In dieser Lesart tendiert die Konzeptkunst jedoch zu einem

552 Wie weit sich Cage tatsächlich an seine Regeln gehalten hat, entzieht sich meiner Kenntnis.

553 Joseph Kosuth, *Art after Philosophy*, in: Gabriele Guercio (Hg.), *Art after Philosophy and after*, Cambridge (Mass.) 1991, 13–32, hier: 15–20.

554 So zitiert Kosuth Donald Judd, ebd. 17.

autoritären Subjektivismus: Was immer eine Künstlerin als Kunst deklariert, muss als Kunst akzeptiert werden. Die Frage drängt sich auf: Wie wird man zur Künstlerin, oder besser: Woher bezieht eine Person die Autorität, die Bestimmungsmacht, etwas als Kunst zu deklarieren? Peter Osborne hat diese Problematik deutlich herausgearbeitet:⁵⁵⁵ Während Duchamp durch seine Vorarbeiten als kubistischer Maler bereits den Status des Künstlers innehatte, steht die Generation Kosuths vor dem Problem, diese Autorität sich erst erkämpfen zu müssen. Die Lösung dieses Problems bestand, in Osbornes Deutung, darin, dass die Konzeptkünstler sich diese Deutungshoheit aus einer anderen Disziplin entliehen, nämlich der Philosophie. Die Personalunion von Künstlerin und Kritikerin wird dadurch gerechtfertigt, dass Kunst und Philosophie ineins gesetzt werden. Kunst zu schaffen, besteht im Grunde, so die Behauptung, in nichts anderem als der philosophischen Neubestimmung des Kunstbegriffs. Jedes Werk ist, so das Programm von Kosuth, eine philosophische Neudefinition der Kunst.⁵⁵⁶

Kosuths Idee einer Einheit von Kunst und Philosophie wird gerne zur trivialen These abgeschwächt, dass Kunstwerke wie philosophische Texte grundsätzliche Lebensfragen aufwerfen und deshalb eng verwandt seien. Im Hintergrund von Kosuths These steht aber nicht dieses landläufige Verständnis von Philosophie, sondern ein sehr spezifisches philosophisches Projekt, das – nebenbei gesagt – schon zu Kosuths Zeiten eigentlich veraltet war. Kosuths Referenz dafür, was Philosophie sei, ist Alfred Jules Ayers *Language, Truth, and Logic*.⁵⁵⁷ Die Vereinigung von Kunst und Philosophie in der Konzeptkunst ist eine Ästhetisierung des logischen Positivismus.⁵⁵⁸

Der logische Positivismus ist nun aber eine radikale Kritik dessen, was der Alltagsverstand als Philosophie bezeichnet. Sein Programm ist die Abschaffung der überlieferten Philosophie, die »Überwindung der Metaphysik durch die logische Analyse der Sprache«, wie es bei Rudolf Carnap heißt.⁵⁵⁹ Die Grundlage des logischen Positivismus ist die Unterscheidung von analytischen und synthetischen Sätzen: Analytische Aussagen sind Begriffserklärungen. Sie sind das Geschäft der Philosophie. Ein analytisches Urteil expliziert die Bedeutung eines Wortes: Dass ein

555 Vgl. Peter Osborne, *Conceptual art and/as philosophy*, in: Michael Newman und Jon Bird (Hg.), *Rewriting conceptual art*, London 1999, 47–65.

556 Kosuth 1991 (wie Anm. 553), 20.

557 Alfred Jules Ayer, *Language, truth and logic*, New York, NY 1970.

558 Osborne 1999 (wie Anm. 555), 62. Die entscheidenden Kritiken am Programm des logischen Positivismus formulierten Willard V. O. Quine, *Two Dogmas of Empiricism*, in: *Philosophical Review* 60/1, 1951, 20–43; Wittgenstein 2003 (wie Anm. 45).

559 Rudolf Carnap, *Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache*, in: *Erkenntnis* 2, 1931, 219–241.

Jungeselle nicht verheiratet ist oder ein Dreieck drei Seiten hat, sind in diesem Sinne analytische Aussagen. Es sind definitorische Klärungen von Begriffen, die alleine aufgrund der Bedeutung der in ihnen verwendeten Wörter wahr sind. Nun ist die Verwendung von Sprache im Alltag, aber auch in der Wissenschaft von Ambiguitäten, Mehrdeutigkeiten, Begriffsverwirrungen und Fehlschlüssen geprägt. Die philosophische Analyse der Sprache zielt darauf, dieses Gewirr der Sprachverwendung zu entwirren, indem sie die Bedeutung von Wörtern in analytischen Begriffsdefinitionen klärt und die komplexen Aussagenzusammenhänge der Wissenschaft in eindeutige, empirisch überprüfbare Elementarsätze zerlegt.

Synthetische Aussagen sind dagegen Sätze über bestehende Sachverhalte, die nicht schon aus der Bedeutung ihrer Begriffe folgen. Um zu entscheiden, ob sie zutreffen oder nicht, genügt es nicht, auf die Bedeutung der Wörter zu reflektieren. Vielmehr muss man in Erfahrung bringen, ob der Sachverhalt, den der synthetische Satz behauptet, tatsächlich besteht. Dass Jungesellen öfter zum Friseur gehen als Verheiratete oder die molare Masse von H_2O 18.2 g/mol beträgt, wären synthetische Aussagen, die sich nicht aus der Begriffsbedeutung ergeben. Deren Prüfung ist nicht Sache der Philosophie, sondern der empirischen Wissenschaften. Das Programm des logischen Positivismus besteht in dieser radikalen Trennung zwischen logischer Analyse und empirisch-positivistischer Faktenerhebung. Die Philosophie fügt dem Wissen über die Welt nichts hinzu, sie macht keine inhaltvollen Aussagen, sie ist nicht informativ: Ihre Aussagen sind Tautologien. Diese tautologische Begriffsklärung ist kein Selbstzweck, sondern eine Dienstleistung für die empirischen Wissenschaften, welche die so geklärten, experimentell überprüfbaren Einzelaussagen eine nach der anderen verifizieren. Erst durch diese Faktenerhebung in Protokollsätzen wird das Wissen über die Welt angereichert: Nur aus ihnen ergeben sich informative Sätze, Aussagen mit Gehalt.

Eine Konsequenz dieser Reduktion der Philosophie ist die Zurückweisung aller nicht-empirischen Aussagen mit Gehalt: Darunter fällt etwa die klassische Metaphysik, die gesamte praktische Philosophie, aber auch die philosophische Ästhetik. Ayer versteht sie als Aussagen über die Gefühlslage der Aussagesubjekte. Als solche Gefühlsäußerung sind die Aussagen der Moralphilosophie oder Ästhetik psychologische Fakten, die man kausal erklären, aber nicht rational begründen kann. Zu den Sinnfragen des Lebens, den Grundproblemen der menschlichen Existenz, den normativen Fragen der Moralphilosophie und Ethik und den Rätseln der Metaphysik hat die Philosophie, wie sie der logische Positivismus versteht, eine einzige Antwort, nämlich »[...] daß die vorgebliebenen Sätze dieses Gebietes gänzlich sinnlos sind.«⁵⁶⁰ Genauer: entweder

560 Carnap 1931, 220.

sie sind sinnlos oder sie lassen sich auf Sätze reduzieren, die sich empirisch überprüfen lassen.

Wenn Kosuth von der Einheit von Kunst und Philosophie spricht, so hat dieser Gedanke nichts mit der romantischen Idee einer Vereinigung von poetischer und philosophischer Selbstbegründung zu tun. Denn die Philosophie des logischen Positivismus begründet nichts, sondern entwirrt die Sprache. Die begriffliche Frage, die Kosuths Konzeptkunst umtreibt, ist die Definition des Kunstbegriffs. Dass sich ein Künstler unter allen möglichen Philosophiekonzeptionen gerade dem logischen Positivismus verbunden glaubt, welche alle »philosophischen« Fragen der Kunst als sinnlose Verwirrung zurückweist, ist erstmal merkwürdig. Auf den zweiten Blick ist es aber auch wieder verständlich. Denn der logische Positivismus partizipiert zum einen an der gesamtgesellschaftlichen Tendenz formaler Rationalisierung: Er reduziert den Bereich des Rationalen auf den logischen Kalkül, der eine Klärung und Fixierung begrifflicher Bedeutungen voraussetzt. Die Selbstabschaffung der Philosophie, die der logische Positivismus in dem Sinne betreibt, als er dem philosophischen Denken die Fähigkeit abspricht, gehaltvolle Aussagen zu begründen, fügt sich dieser Rationalisierungstendenz ein. Solche Rationalisierung bedeutet immer: Ausschluss der Zweckfragen ins Irrationale. Genau das vollzieht der logische Positivismus im Feld der Philosophie. Er gibt allen Anspruch auf Gehaltlichkeit auf, um dafür als besonders wissenschaftlich anerkannt zu werden. Durch diesen Verzicht macht sich die Philosophie, und die entsprechende Kunst, der bürgerlichen Kälte kompatibel.

Auf der anderen Seite liegt in dieser Abgebrühtheit aber auch ein Widerstand gegen die Allianz von Philosophie und Faschismus. Sie ist gegen das Unverständliche, Verschwurbelte und Raunende der Philosophien im Stile Heideggers gerichtet, die zum irrationalen Dogmatismus tendieren. Die mystifizierende Rede vom nichtenden Nichts und den Ereignissen des Seins, die sich bewusst der rationalen Argumentation entzieht, lässt sich umstandslos mit den Inhalten der faschistischen Mythen von Blut und Boden, Opfertod und Heil, Volk und Führer füllen. Die Kritik an den Scheinbegriffen der Philosophie ist daher auch der Versuch einer Entmystifizierung der Sprache vor dem Hintergrund der historischen Erfahrung des kollektiven Wahns.

Es ist diese entmystifizierende Kälte des logischen Positivismus, welche die Konzeptkunst in die Kunst trägt. Sie ist eine Kunst, welche den mystifizierenden Rechtfertigungsdiskursen der Kunstkritik die kalte Schulter zeigt, indem sie deren Begriffe als Scheinbegriffe kritisiert. Wenn eine Künstlerin ihr Werk als Kunst deklariert, dann ist diese Aussage, wie die analytischen Aussagen des logischen Positivismus, als Tautologie zu verstehen: Sie ist keine gehaltvolle Aussage über die Wirklichkeit, sondern eine gehaltlose Begriffsklärung. So lautet die These

Kosuths. Diese Übertragung des logischen Positivismus in die Kunst steht jedoch vor massiven Schwierigkeiten. Denn der logische Positivismus erfindet ja keine Definitionen, er vollzieht keine performative Neubestimmung der Begriffe, er macht keine Deklarationen. Seine Begriffsklärungen sind tautologisch, weil er nur die Bedeutungen von Sprachverwendungen explizit macht, die sich bereits etabliert haben. In Kosuths Auffassung macht die Kunst aber nicht einfach explizit, wie das Wort *Kunst* sinnvoll verwendet wird. Vielmehr meint er, dass jedes neue Werk eine *neue* Definition von Kunst artikuliert. Diese Idee der Neubestimmung von Begriffen ist dem logischen Positivismus fremd. Sie widerspricht dessen Kerngedanken, dass analytische Aussagen keinen Gehalt haben: Sie enthalten keine Information, die über die etablierte Bedeutung der Begriffe hinausgeht. Bei der Kunstdeklaration ist das Gegenteil der Fall: Hier wird durch die Deklaration geradezu ein neuer Sachverhalt geschaffen.

Dieser Widerspruch lässt sich nur dadurch lösen, dass man Kosuths inkohärente Aussagen in den Zusammenhang der nominalistischen Situation der modernen Kunst stellt. Diese Situation ist, wie wir bereits gesehen haben, die Konsequenz des internen Bezugs der Kunst auf das ästhetische Urteil. Die nominalistische Situation benennt den modernen Zerfall der normativen Kraft der Gattungsbegriffe der Kunst. Zur Erinnerung sei ein Beispiel erwähnt. Der Gattungsbegriff der Sonate besaß während einer gewissen Zeit eine normative Verbindlichkeit, insofern er gewisse Regeln implizierte, wie ein Werk verfasst sein muss, um *als Sonate* zu gelingen: Die Sonatenhauptsatzform mit ihrem Themendualismus, langsamer Mittelsatz, Rondofinale wären – sehr schematisch gesprochen – solche Regeln. Alle Kunstregeln stehen aber in einem latenten Widerspruch zum ästhetischen Urteil, das seinen Bestimmungsgrund nicht in begrifflichen Regeln, sondern in einem Spannungsgefühl besitzt: Es fordert die Eigenregelung jedes einzelnen Werks. Diese Autonomieforderung lässt die Verbindlichkeiten der allgemeinen Kunstbegriffe erodieren. So tendiert die moderne Kunst hin zu einer Situation, in der es gar keine verbindlichen Allgemyntypen von Kunstwerken mehr gibt, sondern jedes Werk einen gänzlich singulären Zusammenhang ausbildet. Die Kritik an der modernistischen Kunstkritik führt diese Tendenz fort, indem sie noch die allgemeinsten Gattungen der Kunst – Malerei, Skulptur, Musik, Photographie – als implizite Kunstnormen kritisiert, welche die autonome Durchbildung der einzelnen Werke einer Fremdbestimmung unterwerfen. So bleibt nur mehr der ganz abstrakte Allgemeinbegriff der Kunst übrig, der unvermittelt die einzelnen Werke unter sich befasst. Abstrakt ist dieser Begriff der Kunst in dem Sinn, dass er keine inneren Differenzierungen in besondere Untergattungen und Arten mehr kennt. Ein konkreter Allgemeinbegriff wäre dadurch gewonnen, dass man den Begriff der Kunst aus der Totalität

seiner besonderen Ausgestaltungen heraus entwickelte. Die Einzigartigkeit der Werke ließe sich dann aus ihrer besonderen Stellung in dieser Totalität begreifen. Der moderne Nominalismus der Kunst verunmöglicht einen solchen konkret allgemeinen Begriff: In ihm steht der abstrakt allgemeine Kunstbegriff den ebenso abstrakt-einzelnen Werken gegenüber. Wie lässt sich in einer solchen Situation die Singularität der Werke begreifen? In einem gewissen Sinne sind bereits die traditionellen Werke singular: Sie sind Exemplare einer Kunstgattung, die sich alle voneinander unterscheiden, auch wenn sie gewisse Gattungsmerkmale teilen. Unter nominalistischen Bedingungen kann die Singularität eines Werks hingegen nur mehr darin liegen, dass es alle vermittelnden Begriffe der Kunst, alle besonderen Gattungen negiert. Die Einzigartigkeit eines Werks kann nur noch als seine abstrakte Negation aller Werktypen begriffen werden. Das bedeutet aber, dass die Singularität eines Werks ganz einfach darin besteht, dass *so etwas* noch nie als Kunstwerk dargeboten wurde: Jedes Werk exponiert eine neue Gattung der Kunst. Hier setzt Kosuths Konzeptualismus an. Weil die abstrakte Singularität des nominalistischen Kunstwerks sich nur noch als die abstrakte Negation aller Kunstgattungen begreifen lässt, kann die Konzeption neuer Kunstgattungen als der Kern der künstlerischen Arbeit auftreten. Was Kosuth sagen will, wenn er behauptet, die künstlerische Arbeit bringe neue Definitionen der Kunst hervor, ist genau dies: Die künstlerische Arbeit zielt darauf, einen Erscheinungskomplex hervorzubringen, der alle etablierten Gattungen der Kunst negiert, indem er eine eigene, neue Gattung exponiert. Der Komplex muss daher so geartet sein, dass er als Instanz einer solchen Gattung erscheint. So verdrängt die Arbeit an den Kunstbegriffen die Arbeit an der sinnlichen Ausgestaltung von Werken eines etablierten Typs. Adorno hat diese Entwicklung vorausgesehen, wenn er schreibt:

Solange Gattungen vorgegeben waren, gedieh das Neue in den Gattungen. Zunehmend verlagert das Neue sich auf Gattungen selbst, weil es an ihnen mangelt. Bedeutende Künstler antworten auf die nominalistische Situation weniger durch neue Werke als durch Modelle ihrer Möglichkeit, durch Typen; auch das unterminiert die traditionelle Kategorie des Kunstwerks.⁵⁶¹

Die Ideen, Konzepte oder Begriffe, welche Kosuth ins Zentrum der künstlerischen Arbeit setzt, sind solche Modelle möglicher Werke. Sie sind keine Definitionsvorschläge des Kunstbegriffs: Keines der Konzeptwerke hat je irgendeinen Beitrag zur Begriffsklärung des Wortes *Kunst* geliefert.⁵⁶² Im Gegenteil: Jedes Konzeptwerk beansprucht einen Werktyp

⁵⁶¹ Adorno 2012 (wie Anm. 53), 456–57.456–57

⁵⁶² Das hat paradoxerweise Arthur Danto richtig erkannt: Er sieht in der Werken Warhols ja gerade die Loslösung der Kunst aus ihrer philosophischen

zu exemplifizieren, den es noch nicht gibt. Dadurch klärt es den Kunstbegriff nicht, sondern destabilisiert ihn nur noch weiter. In diesem Sinne ist jedes Werk eine Neukonzeption der Kunst: Das Werk ist ein singulärer Fall des Allgemeinbegriffs Kunst, indem es alle vermittelnden Gattungsbegriffe der Kunst negiert. In diesem Anspruch treibt es gerade die Nicht-Begrifflichkeit des ästhetischen Urteils auf die Spitze: Die Konzeptkunst ist die radikale Konsequenz der Kritik der Begriffsregeln der Kunst, welche das ästhetische Urteil ausmacht. Sie zieht diese Konsequenz dadurch, dass sie die Kunstproduktion auf die Konzeption einer singulären Begriffsregel zur Herstellung eines Kunstwerks reduziert, die alle gegebenen Begriffsregeln der Kunst negiert. Die Umsetzung dieser Begriffsregel in einer materialen Form wird zweitrangig, weil die Einzigartigkeit des Werks auf der Ebene des Werktyps entschieden wird. Diesen Sachverhalt muss die materiale Form, der sinnliche Erscheinungskomplex aber selbst ausdrücken: Die materiale Form muss so geartet sein, dass sie als Produkt einer einzigartigen Begriffsregel der Kunst erscheint, welche alle gegebenen Regeln der Kunst negiert. Die konzeptuelle Arbeit an den Kunstbegriffen zielt deshalb nicht auf eine Definition von Kunst, sondern auf deren performativen Aufschub: Sie arbeitet unablässig daran, Gebilde hervorzubringen, welche die etablierten Kunstbegriffe ins Tanzen bringen.

Diese Überlegung erlaubt es, den Handlungsbegriff der Konzeptkunst mit ihrem theoretischen Pendant, der Definition von Kunst, zu verbinden. Das praktische Konzept der Konzeptkunst hatte die Funktion, ein Kunstwerk im Spannungsverhältnis von begrifflicher Handlungsregel und deren kompromissloser Aufführung entstehen zu lassen. Die Frage einer begrifflichen Definition der Kunst kommt in dieser Strategie erst einmal gar nicht auf. Umgekehrt ist die Definitionsfrage, die in der Nachfolge von Kosuth ins Zentrum der Deutung der Konzeptkunst geriet, zunächst einmal von der künstlerischen Form einer Aufführungsregel unabhängig. Berühmte Werke von Adrian Piper, Bruce Nauman, Gordon Matta-Clark, Walter de Maria, Robert Smithson und allen voran Kosuths eigene Werke, die den Kunstbegriff infrage stellen, weisen gar nicht die Struktur einer Umsetzung expliziter Handlungsregeln auf: Sie haben gar keine konzeptuelle Form. Es ist aber eine Deutung möglich, welche die beiden Seiten des Konzeptualismus integriert. Sie muss die Werke, welche kein praktisches Konzept

Aufgabe der Selbstdefinition. Danto selbst hat zeitlebens im Geiste des logischen Positivismus nach einer Definition von Kunst gesucht, obwohl oder gerade weil er sich ständig mit Werken auseinander gesetzt hat, welche die begriffliche Festlegung von Kunst offensichtlich zu unterlaufen versuchten. Die Suche blieb bekanntlich ohne Ergebnis und in diesem Scheitern steckt wohl der Wahrheitsgehalt von Dantos Philosophie. Vgl. die Diskussion in Kapitel IV.4.

explizit präsentieren, als Ausführungen einer impliziten begrifflichen Handlungsregel deuten.

Bei Kosuths eigenen Werke drängt sich diese Deutung geradezu auf. Das Konzept des berühmten *Titled (Art as idea as idea)* könnte so lauten:

Titled (Art as idea as idea): Wähle einen Wörterbucheintrag, drucke ihn weiß auf schwarz vergrößert auf eine quadratische Leinwand und platziere diese wie ein Tafelbild im Ausstellungsraum!

Diese Handlungsregel hat Kosuth in einer Vielzahl von Bildern umgesetzt, welche als unterschiedliche Interpretationen verstanden werden können. Die zentrale Interpretationsfrage besteht darin, welches Wort aus welchem Wörterbuch gewählt wird. Kosuth wählt Begriffe wie »Theorie«, »spezifisch«, »Medium«, »Objekt«, »Definition«, »Kunst«, »Sprache«, aber auch »Wasser«, »rot«, »Entropie« oder »selbst«. Offensichtlich sind es zum einen Wörter, die den Kunstdiskurs jener Zeit prägen, zum anderen Begriffe, deren Sinn zur Idee einer Nominaldefinition in Spannung stehen. Die Rolle, welche diese Ausdrücke im Kunstdiskurs spielen, ist nicht in ihrem eindeutigen Sinn zu suchen, sondern rührt gerade von jenem verwirrten Ineinander von Begriffen, das durch diese Ausdrücke evoziert wird. Dieses Nebeneinander inkohärenter Bedeutungen wird durch die Wörterbucheinträge nicht geklärt, sondern fortgesetzt. Die Neukonzeption von Kunst, welche dieses Werk vollzieht, ist keine Definition des Kunstbegriffs. Vielmehr präsentiert dieses Werk die Konzeption eines neuartigen Werkmodells, das sich in Form des oben rekonstruierten Handlungsbegriffs explizit machen lässt. Die Handlungsanweisung ist so geartet, dass ihre Ausführungen als Instanzen eines solchen begrifflichen Handlungsplans erscheinen. Die serielle Ausführung unterschiedlicher Instanzen macht diesen Instanzcharakter der einzelnen Leinwände noch weiter explizit. Das Werk wird zur Serie, weil es im Kern gerade auf die Konzeption einer Kunstgattung zielt. Weil aber jedes autonome Werk seine eigene Gattung erfinden muss, hat keine dieser Gattungen eine Zukunft: Es wird von ihr kein zweites Werk geben. So werden die Instanzen dieser Gattung zu Interpretationen ein und desselben Werks. Die Serialität vieler Konzeptwerke ist eine Konsequenz ihrer begrifflichen Verfasstheit.

Aber schon jede einzelne Leinwand von Kosuths *Titled* bringt in ihrer betonten Nüchternheit zur Erscheinung, dass hier kein literarischer Text ausgearbeitet, keine Druckgraphik entworfen, sondern einer starren Begriffsvorgabe Folge geleistet wurde. Die Wahl dieser Handlungsregel, sowie die Interpretation derselben in den unterschiedlichen Ausführungen, werden aber offensichtlich nicht durch Begriffe angeleitet, sondern zielen gerade darauf, die etablierten Begriffe der Kunst unter Spannung

zu setzen: Sie haben ihr Maß im ästhetischen Urteil. Die besondere Strategie des Konzeptualismus besteht also darin, diese Verunsicherung des subsumptiven Denkens nicht dadurch zu erzielen, dass ein Erscheinungskomplex in einer einzigartigen Weise ausgearbeitet würde, sondern dadurch, dass ein Erscheinungskomplex als eine von mehreren möglichen, im Prinzip austauschbaren Instanzen einer einzigartigen Handlungsregel erscheint, welche alle etablierten Regeln zur Hervorbringung und Deutung von Kunst destabilisiert. Die zur Schau getragene Zufälligkeit oder Kunstlosigkeit der Komponenten vieler Konzeptwerke hat genau die Funktion, den Instanzcharakter der Ausführungen zu betonen. Diese Funktion lässt sich auf den Begriff der Indifferenz des sinnlich Einzelnen bringen: Damit das Einzelne als Fall einer allgemeinen Begriffsregel verständlich wird, muss seine singuläre sinnliche Ausgestaltung als gleichgültig erscheinen. Anders als die Indifferenz des Naturhaften, ist das Werk nicht gleichgültig gegen das Gesellschaftliche, sondern es bringt eine innere Indifferenz zwischen Begriff und Instanz, zwischen Regel und Fall zur Erscheinung.⁵⁶³

In dieser Indifferenz steckt immer auch eine latente Kritik der abstrakten Allgemeinheit, welche Begriffe für gewöhnlich aufweisen. Wie sich der Schein, dass das sinnlich Einzelnen gleichgültig sei, errichten lässt, ist eines der zentralen künstlerischen Probleme der Konzeptkunst. Deshalb ist die Ausgestaltung der einzelnen Objekte und Geschehnisse in ihr alles andere als gleichgültig oder zufällig. Genau hier ist vielmehr das Moment der Virtuosität zu verorten, das die Konzeptkunst aus der Tradition übernimmt: Sie besteht im kontrollierten Schein des Indifferenten, aus dem der konzeptuelle Witz herauspringt. Während das Allgemeine in der traditionellen Kunst die geteilte Sprache darstellt, der gegenüber die Wendungen und Einfälle der Virtuosen den Reiz des Zufällig-Indifferenten annehmen, weist die Indifferenz des Einzelnen in der Konzeptkunst auf ein singuläres Allgemeines, dass alle geteilten Allgemeinheiten der Kunst negiert. Dieser Widersinn eines einzigartigen Kunstallgemeinen, eines singulären Begriffs ist das produktive Zentrum, von dem aus sich das heterogene Feld der Konzeptkunst erschließt.⁵⁶⁴ In diesem Widersinn wird die Konzeptkunst

563 In der Gegenwartsmusik ließe sich diese Indifferenz exemplarisch an den Werkreihen Bernhard Langs nachvollziehen. Die algorithmischen Verfahren der Fragmentierung und Rekombination, welche Lang auf bestehende Werke des bürgerlichen Kanons anwendet, versuchen keineswegs ihre Äußerlichkeit zu verbergen, sondern zielen darauf inmitten dieser offenkundigen Indifferenz Momente einer überraschenden Stimmigkeit entstehen zu lassen. Besonders: Bernhard Lang, *Anatomy of Disaster (Monadologie IX)* (2010).

564 Johannes Kreidler spricht in diesem Sinne von Konzepten oder Ideen als Individuen, vgl. *Immaterial 1*, in Kreidler 2018 (wie Anm. 62), 205.

so rätselhaft wie ihre modernistischen Vorgänger. Auch ein Werk der Konzeptkunst gelingt aufgrund der unausdeutbaren Spannung, die sich zwischen der begrifflichen Härte einer unterbestimmten Regel und ihrer Umsetzung in eine materiale Form einstellt. Umgekehrt scheitert die Konzeptkunst, wenn sie sich in unmittelbar durchschaubaren Pointen erschöpft.

Die nachbegriffliche Kunst

Vor dem Hintergrund dieser Grundbestimmung der Konzeptkunst der 1960er Jahre stellt sich die Frage, welche Bedeutung dieser künstlerischen Strategie in der Gegenwart zukommt. Peter Osborne hat eine vielbeachtete Antwort auf diese Frage gegeben, die es im Folgenden zu durchdenken gilt.⁵⁶⁵ Osborne zufolge ist die historische Konzeptkunst die Zäsur in der Kunstgeschichte, von der her die gegenwärtige Kunstproduktion begriffen werden muss. Dieser Bruch ist grundlegend, weil die Konzeptkunst nicht bloß einen neuen Kunststil oder eine Strömung etabliert habe, sondern die Ontologie des Kunstwerks erneuert habe.

Osbornes versteht seine Theorie als eine historisch-kritische Ontologie des Kunstwerks der Gegenwart. Eine Ontologie der Kunst befasst sich mit der Seinsweise künstlerischer Entitäten. Das Paradigma solcher Entitäten ist auch für Osborne das Kunstwerk: Die Ontologie der Gegenwartskunst ist daher eine Ontologie ihrer Werke. Die Seinsweise von Kunstwerken zu bestimmen heißt, die Grundstruktur oder konstitutiven Merkmale zu erfassen, welche den Gegenständen, die man Kunstwerke nennt, gemein sind. Dass eine solche Ontologie selbst *historisch* verfährt, meint darüber hinaus, dass die Grundstruktur der Kunstwerke keine Invariante ist, sondern sich in der Zeit wandelt. Die fragliche Ontologie bezieht sich daher auf die spezifische Grundverfasstheit *zeitgenössischer* Kunstwerke, die sich von der ontologischen Struktur früherer Kunstwerke unterscheidet. *Kritisch* ist eine solche Ontologie zuletzt, weil sie nicht alles, was heute beansprucht Kunst zu sein, als *zeitgenössische* Kunst hinnimmt. Der emphatische Begriff zeitgenössischer Kunst ist ein kunstkritischer Begriff, der in der gegenwärtigen Kunstproduktion einen Unterschied zieht zwischen dem, was zeitgenössisch ist, und dem, was einer überkommenen Kunstauffassung nachhängt. Die historische Ontologie des Kunstwerks ist in diesem Sinne keine rein deskriptive Angelegenheit, sondern ein normatives Unterfangen: Sie artikuliert die Grundverfasstheit, denen zeitgenössische Werke genügen sollen. In dieser Anlage ist Osbornes Theorie, die in vielerlei Hinsicht an Gedanken Adornos anschließt, dem hier exponierten Projekt verwandt: Sie

⁵⁶⁵ Osborne 2013 (wie Anm. 8).

radikalisiert den Gedanken der Materialentwicklung dahingehend, dass auch die Konzeption der Grundstruktur des Kunstwerks sich als Material der künstlerischen Arbeit verwandelt.

Die Grundstruktur zeitgenössischer Werke bestimmt Osborne als ihre post-konzeptuelle Bedingung.⁵⁶⁶ Die Konzeptkunst hatte die Entmaterialisierung der Kunst ins Auge fasste: Also die Loslösung der Kunst von ihrer Materialisierung in sinnlich erfahrbaren Gestalten. Mit diesem Anspruch sei die historische Konzeptkunst jedoch gescheitert. Die postkonzeptuelle Kunst der Gegenwart ist deshalb keine bruchlose Fortsetzung der Konzeptkunst, sondern eine Kunst, welche dieses Scheitern bedenkt. Sie ist sich bewusst, dass Kunst auf die sinnliche Vergegenständlichung angewiesen ist und bleibt doch der anti-ästhetizistischen Einsicht der Konzeptkunst treu, dass die Kunstwerkproduktion nicht in der Erfindung sinnlich ansprechender Gestalten aufgehen kann, sondern mit jedem Werk eine Neukonzeption von Kunst erarbeiten muss. Ein postkonzeptuelles Kunstwerk ist in diesem Sinn eine materialisierte Neukonzeption von Kunst. Entsprechend lässt sich nicht im Voraus angeben, welche Gegenstände oder Materialien zur Erarbeitung eines Kunstwerks taugen: Alles mögliche kann zur Materialisierung einer neuen Kunstkonzeption werden. Und auch die Einheit des Werks fällt dann nicht mehr mit der Geschlossenheit ihrer materialen Form zusammen, sondern muss als eine konzeptuelle Einheit verstanden werden. Aus diesem letzten Punkt ergibt sich Osbornes eigentliche Erneuerung der Ontologie der Gegenwartskunst: Zeitgenössische Werke seien dadurch ausgezeichnet, dass sie über eine Vielheit heterogener Komponenten verteilt sind, die allein durch die besondere Neukonzeption von Kunst zusammengehalten werden, die sich in ihnen materialisiert. Ein Werk kann aus einem Film, einer Aktion und einem Text bestehen. Die Totalität dieser Komponenten ist darüber hinaus historisch veränderbar: Es können neue Komponenten oder Werkteile hinzutreten oder alte abfallen. Die Grenzen dessen, was zu einem Werk gehört, sind somit in der Zeit verschiebbar und die Instanzen, in denen ein und dasselbe Werk materialisiert ist, können ganz unterschiedlich geartet sein.

Diese eigentümliche Seinsweise des zeitgenössischen Kunstwerks nennt Osborne die *distributive Einheit* des Werks. Der Begriff bleibt in den Texten Osbornes dunkel. Er bezieht sich auf die kantische Unterscheidung von distributiven und kollektiven Einheiten, die Osborne aber mit deleuzianischen Überlegungen kreuzt, sodass der Begriff seinen ursprünglichen Sinn verliert.⁵⁶⁷ Statt den verwinkelten Pfaden Osbornes

⁵⁶⁶ Zusammenfassend ebd. 48.

⁵⁶⁷ Kant führt die distributive Einheit mit den Verstandesbegriffen eng, die er mit den kollektiven Einheiten der Vernunftsideen kontrastiert, vgl. Kant 1998 (wie Anm. 41), A 643–644 / B 671–672. Distributiv ist etwa die

eigener Ausführungen zu folgen, möchte ich versuchen, seine Einsichten in die Begrifflichkeiten zu übersetzen, die in dieser Arbeit entwickelt wurden. Osbornes Forderungen an eine zeitgenössische Werkontologie umfassen wesentlich vier Aspekte:

Die Ontologie des Werks muss erstens eine Einheit *ungleichartiger Komponenten* erlauben. Diese Anforderung richtet sich etwa gegen die Festlegung des Werkbegriffs auf die Bearbeitung eines sinnlichen Mediums (Sichtbares, Hörbares, Körperliches). Auf diese Anforderung antwortet unsere Bestimmung der Werkeinheit als Artikulation eines Gedankens: Das Werk drückt eine Idee aus. Es erhält seine Einheit nicht aus der Gleichartigkeit seiner Bestandteile, sondern aus deren Zusammenwirken im Ausdruck einer ästhetischen Idee.

Die zweite Anforderung besteht in der *Reproduzierbarkeit* der Werke. Das bedeutet, dass der Werkbegriff gänzlich von der Vorstellung eines raum-zeitlichen Einzeldings abgelöst wird und dagegen als ein Sinnzusammenhang verstanden wird, der in einer Vielzahl von raum-zeitlichen Dingen oder Geschehnissen realisiert werden kann. Vom musikalischen Werkbegriff her ist diese Anforderung nichts Neues, mit Blick auf Malerei, Skulptur, Installation und Architektur bedeutet diese Bestimmung hingegen tatsächlich eine radikale Umdeutung. Denn sie verabschiedet die Idee des nicht-reproduzierbaren Unikats und mit ihm die Möglichkeit der Fälschung.⁵⁶⁸

Die Werkeinheit muss drittens so geartet sein, dass sie eine *Veränderung* des Werks in der Zeit zulässt. Das zielt auf die Formen des künstlerischen Projekts und der Werkserie, die Osborne zum Paradigma

Gesamtheit aller Gegenstände, welche die Eigenschaft »rot« aufweisen. Kollektive Einheiten sind dagegen Totalitäten wie der Inbegriff aller Gegenstände möglicher Erfahrung. So verstanden vertritt Osborne eine Typentheorie des Kunstwerks. Das kann aber nicht sein, weil er die Einheit des Werks zwar als begrifflichen Zusammenhang, nicht aber nach dem Modell eines Verstandesbegriffs denkt. Andernfalls wäre diese Einheit nicht heterogen und dynamisch, sondern eine offene Menge des Gleichartigen.

⁵⁶⁸ Weil diese Kunstformen nicht im Zentrum unserer Überlegungen stehen, möchte ich die Frage offenlassen, ob eine solche Umdeutung des Werkbegriffs in Bezug auf die zeitgenössische Produktion gerechtfertigt ist. Dafür spricht, dass die Diskussion um Autorschaft und Fälschung immer einen kunstfremden Einschlag hat: Sie betreffen die Kunstwerke, insofern sie Warenbesitz oder historische Dokumente darstellen. Für die Frage, ob ein Kunstwerk ästhetisch überzeugt, ist die Frage der Echtheit oder Falschheit sekundär, genauso wie es völlig kunstfremd wäre, eine Malerei, die man als zweitrangig erachtete, auf einmal zu schätzen, weil sie einer berühmten Künstlerin zugeschrieben werden konnte. Dass man faktisch einen Rembrandt anders anschaut als ein Gemälde einer unbekannteren Künstlerin, ist ein Reflex autoritären Denkens, den es zu unterdrücken gilt.

gegenwärtiger Kunstproduktion erhebt. Diese Anforderung ist von jener der Reproduzierbarkeit zu unterscheiden, auch wenn es hier Überschneidungen gibt. So stellt die musikalische und dramatische Reproduktion als Interpretation eines Textes immer auch eine Verwandlung des Werks dar: Reproduktion heißt hier niemals Replikation eines Identischen, sondern eine Artikulation des Sinns unter veränderten Umständen. In diesem Sinne hat das musikalische Kunstwerk sein Sein im Werden.⁵⁶⁹ Hiervon lässt sich zumindest prinzipiell eine Veränderung unterscheiden, in deren Vollzug dem Werk ganz neue Komponenten hinzugefügt werden, wodurch der Sinn des Werks grundsätzlich verwandelt wird. Der Gedanke Osbornes scheint mir auf den besonderen Fall zu zielen, dass der Sinnzusammenhang des Werks eine solche Veränderung seiner Komponenten verlangt. Wenn es sich bei einer solchen Veränderung um eine Verwandlung des Werks selbst handeln soll, und nicht einfach um ein Hinzufügen eines neuen Werks, so darf diese Verwandlung dem Sinn des Werks nicht äußerlich sein: Der Sinnzusammenhang des Werks selbst muss seine eigene Verwandlung umfassen oder implizieren. Es handelt sich dann um ein Werk, dessen Sinn gerade darin besteht, seinen Sinn zu wandeln, etwa dadurch, dass es keine Stabilisierung seiner Komponenten in einer bleibenden Konstellation zulässt.⁵⁷⁰ Offensichtlich wird dadurch eine Differenz im Begriff des Sinns eingezogen: Zwischen dem momentanen Sinnzusammenhang der Werkkomponenten und dem übergeordneten Sinn des Werks, der die Veränderung der Werkkomponenten und somit seiner momentanen Sinnzusammenhänge umfasst. Der übergeordnete Sinn des Werks ist selbst keiner Veränderung unterworfen. Ein Sinnveränderung implizierender Sinn würde ja eigentlich erst dadurch verändert, dass der Sinn des Werks *nicht* mehr verändert würde. Eine solche Veränderung des Werks durch seine Stillstellung widerspräche dann dem Sinn des Werks, sie würde es nicht verwandeln, sondern das Werk durch ein anderes Werk ersetzen. Die Fixierung der verwesenden Installationen Dieter Roths stehen exemplarisch für einen solchen Zusammenhang: Die Stillstellung des Dekompositionsprozesses zerstört hier jenen Veränderungsprozess, in welchem gerade der Sinn dieser Werke zu suchen wäre.

Viertens ist die Einheit oder der Zusammenhang, den solche reproduzierbaren, sich verändernden und aus heterogenen Komponenten zusammengefügten Arbeiten ausbilden, durch den Bezug auf eine

569 Vgl. Hindrichs 2014 (wie Anm. 51), 265.

570 Das war der Witz jener *offenen Formen*, welche die Komponistinnen der 1960er Jahre umtrieben. Eine Radikalisierung dieser Idee stellen die *Polywerke* Claus-Steffen Mahnkopfs dar, vgl. Wieland Hoban, On the methodology and aesthetics of Form-Polyphony, in: Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *The foundations of contemporary composition* (New music and aesthetics in the 21st century, 3), Hofheim 2004, 85–117.

problematische Idee erwirkt. Problematisch ist eine solche Idee in einem doppelten Sinn: Sie lässt sich einerseits nicht auf einen Begriff bringen, der sich von der Materialisierung des Werks ablösen ließe. Für das begriffliche Erfassen des Werks bleibt sie daher immer ein Problem, eine Aufgabe. Und sie muss andererseits selbst als ein Problem verstanden werden, auf welches das Werk Lösungen sucht. Diese beiden Momente kommen insofern zusammen, als sich das Problem, welches das Werk vereinheitlicht, nicht unabhängig von den Lösungen, die das Werk präsentiert, formulieren lässt. Solche Ideen können in Analogie zur kantischen Ideenkonzeption als regulative Operatoren der Vereinheitlichung heterogener Gehalte verstanden werden. Die Vereinheitlichung, welche jede Werkidee leistet, muss nicht abschlusshaft gedacht werden, sondern kann durchaus als eine Vereinheitlichung gedacht werden, die Veränderung zulässt.

Diese Reformulierung betont die Nähe der Konzeption Osbornes zu den Ideen, die in dieser Arbeit entwickelt wurden. Der zentrale Unterschied zu Osbornes Konzeption besteht aber darin, dass der Begriff des ästhetischen Urteils bei ihm keine Rolle spielt. Seit der Frühromantik, so Osbornes Erzählung, habe sich die Kunst von ihrer Bindung ans ästhetische Urteil gelöst. Die Argumente, die gegen diese Auffassung sprechen, müssen hier nicht wiederholt werden. An diesem Punkt ist für uns einzig entscheidend, welchen theoretischen Preis diese Ausklammerung des ästhetischen Urteils fordert. Osbornes kritische Ontologie erscheint als theoretisch gewonnene Norm, der gegenwärtige Werke genügen müssen. Worin die normative Kraft dieser Vorgaben begründet sein soll, bleibt unklar. Dass post-konzeptuelle Werke auf internationalen Kunstbiennalen, Festivals und Ausstellungsorte Erfolge feiern, wäre für sich genommen ein schlechtes Argument: Die Forderungen Osbornes erschienen dann als Forderung zur Anpassung. Da Osbornes Theorie den Bezug auf das ästhetische Urteil scheut, kann sie sich letztlich auf nichts anderes als die Faktizität historischer Entwicklungen stützen. Sie erhebt bestehende Tatsachen zu Normen.⁵⁷¹

Löst man die Rede von der post-konzeptuellen Bedingung aus diesem normativen Rahmen, so beschreibt sie eine Tendenz, welche die Gegenwartskunst tatsächlich prägt. Die Strategien des Konzeptualismus

571 Die Kritik trifft freilich nur halb zu. Denn Osborne hält – implizit und gegen seine Beteuerungen – am ästhetischen Urteil fest. Das geschieht in der Forderung, dass die Materialisierungen der Werke nicht *ästhetizistisch* verfahren dürfen, womit nichts anderes gemeint sein kann, als dass sie dem ästhetischen Urteil und nicht den Normen des Ästhetizismus genügen sollen. Es geschieht aber auch dadurch, dass Osborne das kunstkritische Urteil an dem ausrichtet, was Walter Benjamin und Theodor Adorno den Wahrheitsgehalt der Werke nannten. Diese Wahrheit der Werke hängt am ästhetischen Gelingen. Vgl. Peter Osborne und Christoph Haffter, *Towards a criticism of*

gehören heute der Vergangenheit an: Sie laufen selbst Gefahr als erstarrte Regeln der Kunst reproduziert zu werden.⁵⁷² Auch die Verfahren des Konzeptualismus sind Teil des künstlerischen Materials der Gegenwartsmusik, und in ihnen sind Ansprüche eingelagert, welche über ihre Erstarrung zu eingübten Kunstgriffen hinausdrängen. Diese erstarrten Verfallsformen des Konzeptualismus sind heute integraler Bestandteil von Reklame und Kulturindustrie.⁵⁷³ In der Gegenwartskunst verbindet sich der akademische Konzeptualismus typischerweise mit Gehalten und Themen, die in der Werbesprache einmal *brisant* hießen. Die post-konzeptuelle Bedingung der Gegenwartskunst kann so umgedeutet werden, dass sie diese neuen Formen des Akademismus benennt, welche sich aus den Strategien der Konzeptkunst gebildet haben. Post-konzeptuelle Kunst kann diese Strategien nicht einfach verwenden, sondern muss einen Weg finden, diese Normierungen zu unterlaufen.

Was die Bedingungen der Heterogenität und Veränderbarkeit der Komponenten der Kunstwerke betrifft, so ist nicht einzusehen, wie sie als *notwendige* Bedingungen der Gegenwartskunst legitimiert werden könnten. Als eine solche Norm erscheint die post-konzeptuelle Bedingung wie eine Umkehrung jenes modernistischen Dogmas, das sie bekämpft. Es mag sein, dass es verschränkten Werken gegenwärtig leichter fällt, materiale Formen hervorzubringen, deren Einheit sich – als ästhetische Idee – auf keinen Begriff bringen lässt. Daraus lässt sich aber noch nicht folgern, dass keine überzeugenden künstlerischen Arbeiten mehr möglich sind, die sich auf die Bearbeitung von Klang beschränken, oder die allein mit Sprache, Bildern oder Raumordnungen arbeiten. Die Radikalität der Konzeptkunst steht solchen Selbsteinschränkungen der Kunst, wie sie die Instrumentalmusik vollzieht, näher als jenen Kommunikationsveranstaltungen der Gegenwartskunst, die alle medialen Register ziehen, um Aufmerksamkeit zu generieren. Die Rückbesinnung auf die konzeptuellen Strategien der 1960er Jahre, welche den Kunstmusikdiskurs der letzten Jahre beschäftigte, könnte zu einem Umbau der üblichen Entgegensetzung von Musik und post-medialer Konzeptkunst führen: An die Stelle der irreführenden Opposition von Begriffskunst und Sinnenkunst träte die Unterscheidung radikaler Kunst, welche nicht ohne das Moment der Selbstnegation sinnlicher Erscheinungen möglich ist, und der Betriebskunst, welche eingeschliffene Formen bedient. Diese Unterscheidung

generic art. Peter Osborne in conversation with Christoph Haffter, in: *Dissonance* 137, 2017, 2–6.

572 Christian Janecke hat einige dieser Akademismen als *Maschen der Kunst* auf den Begriff gebracht, vgl. Christian Janecke, *Maschen der Kunst*, Springer 2011.

573 Das hat Jeff Wall deutlich ausgesprochen, vgl. Jeff Wall, *Dan Graham's Kammermusik*, Toronto 1991, 100–102.

kann aber nicht an solchen Äußerlichkeiten festgemacht werden, wie der Verwendung ungleichartiger Materialien oder der Veränderlichkeit von Werkkomponenten in der Zeit. In Wahrheit lässt sich diese Unterscheidung überhaupt nicht theoretisch vorweg nehmen: Sie kann nur im Streit ums ästhetische Urteil vollzogen werden.