

Vom Wert zeitgenössischer Kunst für die Gesellschaft

Eine systematische Betrachtung

Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Diplom-Kulturmanager / Diplom-Musiker

Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar

Studienrichtung: Postgraduales Studium / Grundständiges Studium

Fachrichtung: Kulturmanagement / Komposition

vorgelegt von: Ansgar Beste

wohnhaft in: Malmö / Schweden

Mentoren: Prof. Dr. Steffen Höhne / Prof. Michael Obst

Weimar, den 09.04.2010

Allen großen Denkern und Künstlern gewidmet,
denen ich die Quellen dieser Arbeit verdanke.

Inhalt

0. Einleitung	1
1. Wesen von Kunst.....	3
1.1. Eigenschaften.....	4
1.1.1. Zeichen versus Erfahrung.....	4
1.1.1.1. Zeichen.....	4
1.1.1.2. Erfahrung.....	6
1.1.1.3. Polarität von Zeichen und Erfahrung	8
1.1.1.4. <i>Kunstphilosophischer Exkurs: Selbstverständigung</i>	9
1.1.1.4.1. Immanuel Kant (1724-1804)	9
1.1.1.4.2. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831).....	9
1.1.1.4.3. Theodor W. Adorno (1903-1969)	10
1.1.1.4.4. Martin Heidegger (1889-1976).....	12
1.1.1.4.5. Vermittlungsposition	12
1.1.2. Raum versus Zeit	13
1.1.2.1. Raum.....	13
1.1.2.2. Zeit.....	13
1.1.2.3. Polarität von Raum und Zeit	13
1.1.2.4. <i>Kunstpraktischer Exkurs: Synästhesie</i>	15
1.2. Programm.....	17
1.2.1. Darstellung versus Ausdruck	17
1.2.1.1. Darstellung.....	17
1.2.1.2. Ausdruck.....	18
1.2.1.3. Polarität von Darstellung und Ausdruck.....	20
1.2.1.4. <i>Kunstphilosophischer Exkurs: Personalere Dingbezug</i>	22
1.2.1.4.1. Aleatorische Kunst.....	23
1.2.1.4.2. Abstrakte Kunst	24
1.2.1.4.3. Fazit.....	25
1.2.2. Funktionalität versus Autonomie	25
1.2.2.1. Funktionalität	27
1.2.2.2. Autonomie	28
1.2.2.3. Polarität von Funktionalität und Autonomie	29
1.2.2.4. <i>Kunstpraktischer Exkurs: Pluralismus</i>	31

1.3. Verstehen	32
1.3.1. Geist versus Sinne.....	32
1.3.1.1. Geist	32
1.3.1.2. Sinne	33
1.3.1.3. Polarität von geistigem und sinnlichem Verstehen	33
1.3.2. Argumentation versus Beschreibung	34
1.3.2.1. Argumentation	35
1.3.2.2. Beschreibung.....	35
1.3.2.3. Interpretation und Wirkungsgeschichte.....	35
1.4. Fazit	37
2. Wert von Kunst	38
2.1. Außenwert	38
2.1.1. Intern	39
2.1.2. Extern.....	40
2.2. Selbstwert.....	42
2.2.1. Intern	42
2.2.2. Extern.....	43
2.3. Polarität von Außen- und Selbstwert.....	44
3. Wert zeitgenössischer Kunst – <i>Zwischenbilanz</i>	46
4. Neuheit in der Kunst	49
4.1. Ökonomisch.....	52
4.1.1. Makroökonomisch.....	52
4.1.1.1. <i>Spätstufe</i> : Verfall	52
4.1.1.2. <i>Frühphase</i> : Basisinnovationen.....	53
4.1.1.2.1. Umwertung aller Werte	54
4.1.1.2.2. Technisch-mechanische Erfindungen	56
4.1.1.2.3. Polemik.....	58
4.1.1.2.4. Äußere Determination.....	60
4.1.1.2.5. Massenkristalle	61
4.1.1.3. <i>Mittlere Stufe</i> : Blüte	63
4.1.1.4. Fazit.....	65
4.1.2. Mikroökonomisch.....	66
4.1.2.1. Innovationszwang.....	66
4.1.2.1.1. Subjektivität	66
4.1.2.1.2. Archive	67

4.1.2.1.3. Flüchtigkeit des Neuen	71
4.1.2.2. Machtlosigkeit	72
4.1.2.2.1. Machtlosigkeit der Produzenten	72
4.1.2.2.2. Machtlosigkeit der Rezipienten	73
4.1.2.3. Fazit	76
4.2. Soziologisch	77
4.2.1. Polarisierung von Gruppen	77
4.2.1.1. Antagonistische Positionen	77
4.2.1.1.1. Orthodoxie	77
4.2.1.1.2. Häresie	79
4.2.1.2. Heterostereotypen	81
4.2.1.3. Permanente Existenzkämpfe	81
4.2.1.4. Kräfteverhältnis und Masse	82
4.2.1.5. Schutzmechanismen	83
4.2.2. Raum der Möglichkeiten	84
4.2.2.1. Professionelle versus Amateure	85
4.2.2.2. Theoretische Kultur	86
4.2.2.3. Relative Autonomie	87
4.3. Anthropologisch	88
4.3.1. Biografisch	88
4.3.1.1. <i>Frühwerk</i> : Experimente	88
4.3.1.2. <i>Mittleres Werk</i> : Reife	89
4.3.1.3. <i>Spätwerk</i>	90
4.3.2. Psychologisch	90
4.3.2.1. Reiz	90
4.3.2.1.1. Reiz des Alten	90
4.3.2.1.2. Reiz des Neuen	91
4.3.2.2. Reaktion	92
4.3.2.2.1. Reaktion auf Altes	92
4.3.2.2.2. Reaktion auf Neues	93
4.3.2.3. Polarität von Reiz und Reaktion	95
5. Wert zeitgenössischer Kunst – <i>Fazit</i>	97
6. Literatur	100
7. Erklärung	106

0. Einleitung

Seit mehreren Jahrtausenden existiert mittlerweile das Phänomen der Kunst in den Menschheitskulturen dieser Welt. Auf der einen Seite finden sich immer wieder sogenannte Künstler, die ihr Leben trotz zumeist schwieriger materieller Bedingungen diesem Phänomen widmen und Kunst produzieren. Auf der anderen Seite weckt Kunst ein beständiges Rezipienteninteresse, erreicht zuweilen enorme Pilgerströme und Publikumszahlen und löst nicht selten – besonders im Fall zeitgenössischer Werke – hitzige Debatten und Streit aus.¹

Dabei kristallisiert sich immer wieder das Problem heraus, dass oft sehr unterschiedliche Grundvorstellungen über die Definition bzw. das Wesen von Kunst vorliegen, nicht zuletzt aufgrund der scheinbaren Unvereinbarkeit unterschiedlicher Kunstgattungen wie visuelle Kunst, Literatur, Musik, Tanz, Architektur und Film. Folglich entstehen sehr divergierende Meinungen hinsichtlich des Wertes von Kunst für die Gesellschaft. Diese Diskrepanz zwischen verschiedenen Definitionen und Wertvorstellungen erscheint bei zeitgenössischer gegenüber traditioneller Kunst oft sogar potenziert.

Sinn und Zweck der vorliegenden Diplomarbeit ist es deshalb, diesen Fragen nach Wesen und Wert (zeitgenössischer) Kunst nachzuspüren, um kunstfreundlichen Strömungen in Gesellschaft und Politik einen argumentativen Unterbau für ihre jeweiligen Verhandlungspositionen zu bieten.

Dabei verbinde ich die oft kontroversen Kernaussagen einer Vielzahl von Denkern und Künstlern der Geistes- und Kunstgeschichte zu einer neuen, einheitlichen Gedankenstruktur für Kunstwerke aller Gattungen. Dadurch wird sich eine Verkürzung einzelner Positionen bzw. mangelnde Einzelfallgerechtigkeit nicht vermeiden lassen. Als Ausgleich versuche ich, mit kurzen und klaren Kapitelüberschriften eine übersichtliche, stringente und dennoch ausreichend weit gefasste Systematisierung zu schaffen, in die sich möglichst jede zusätzliche Position integrieren ließe.

Diese Systematik zur Klärung des Wertes zeitgenössischer Kunst für die Gesellschaft gliedert sich meines Erachtens ganz natürlich in vier zentrale Fragen: erstens *Was ist Kunst?*, zweitens *Was ist der Wert von Kunst?*, drittens *Was ist zeitgenössische Kunst?* und viertens *Was ist der Wert zeitgenössischer Kunst?*.

Zunächst muss in Kapitel 1 das komplexe Phänomen von Kunst allgemein tiefgehend analysiert und erörtert werden. Ist das Phänomen einmal nachvollzogen, kann daraus in Kapitel 2 der gesellschaftliche Wert von Kunst allgemein recht knapp abgeleitet werden. Sozusagen in Parenthese folgt in Kapitel 3 bereits eine kurze Zwischenbilanz als Vorgriff zur vierten Frage. Schließlich könnte man von der Frage *Was ist der Wert von Kunst?* auch sofort zur Frage *Was ist der Wert zeitgenössischer Kunst?* überleiten. Doch es wird sich zeigen, dass die in der Zwischenbilanz entwickelten Antworten nicht ausreichen. Denn auch das Phänomen des Zeitgenössischen im Sinne von Neuheit in der Kunst weist eine enorme Komplexität auf, die sorgfältig ergründet werden muss, ehe daraus eine gesellschaftliche Wertigkeit abgeleitet werden kann. Darum wird in Kapitel 4 zunächst die Frage nach *Neuheit in der Kunst* geklärt, bevor deren Nachvollzug in Kapitel 5 ein knappes, stichhaltiges Fazit zum Wert spezifisch zeitgenössischer Kunst für die Gesellschaft ermöglicht.

Aufgrund der Komplexität des Themas in Relation zum überschaubaren Umfang dieser Diplomarbeit kann leider nicht jeder einzelne theoretische Aspekt von einem praktischen Beispiel aus

¹ Vgl. Reinold Schmücker, *Funktionen der Kunst*, Darmstadt 2001, S. 13.

der Kunst untermauert werden. Selbst an den Stellen, wo Beispiele zum Verständnis unausweichlich sind, werden diese nur kurz genannt und nicht eingehend beschrieben. Für die Leserschaft bedeutet dies, dass es sich empfiehlt, sich an sekundärer Quelle über jene Beispiele zu informieren, wenn nicht ohnehin schon gewisse Vorerfahrung mit und Repertoirekenntnis von Kunst bestehen.

Anstelle eines Quellenverzeichnisses befinden sich sämtliche Quellenangaben fortlaufend im Text, unten auf der Seite der jeweiligen Fußnote. Die Quellenangaben beschränken sich aus Platzgründen auf Autor, Titel, Ort, Jahr und Seitenangaben, während im Literaturverzeichnis am Ende der Arbeit zu sämtlichen Quellenangaben zusätzliche Informationen wie Verlag, Herausgeber und Reihentitel sowie Nummer, Band oder Auflage zu finden sind.

1. Wesen von Kunst

Der Begriff „Kunst“ ist grundsätzlich **umstritten**, da er mit der Frage verbunden ist, was als Kunst gilt und was nicht, wo Kunst beginnt und wo sie endet. Die gängige Unterscheidung zwischen ernster und Unterhaltungs-Musik (bzw. zwischen Kunst- und populärer Musik), die Frage der Zugehörigkeit von Jazz-Musik, zunehmende Demokratisierungs- und Kommerzialisierungstendenzen der künstlerischen Medien (z.B. Urlaubsfotos, kommerzielle Kinofilme) oder häufig polemische Reaktionen auf zeitgenössische Werke sind Indizien für die **fehlende Selbstverständlichkeit** des Kunstbegriffes. Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts sind viele Kunstwerke eine Sache von Spezialisten jenseits von breiter gesellschaftlicher Bestätigung geworden und einige Kunstobjekte der Moderne inszenieren geradezu in expliziter Selbstreflexivität ihre Fragwürdigkeit, so z.B. Marcel Duchamps (1887-1968) *Ready-mades* (ab 1913) oder John Cages (1912-1992) *4'33"* (1952).²

Der Musikwissenschaftler und Soziologe Theodor W. Adorno (1903-1969) bringt das Phänomen zu Beginn seiner *Ästhetischen Theorie* (1971) auf den Punkt: „Zur Selbstverständlichkeit wurde, dass nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.“³ Der Philosoph Georg W. Bertram (*1967) formuliert dies in seinen Worten wie folgt: „Kunst, die nicht [...] auf ihre Bestimmung hin umstritten ist, ist keine mehr.“⁴ Daher hängt Kunst seit der griechischen Antike immer mit dem Nachdenken über Wesen und Wert von Kunst, d.h. mit Ästhetik und Kunstphilosophie, zusammen.

Analog dazu beinhaltet die griechische Herkunft des Wortes **Ästhetik**, „aisthesis“, ein breites Spektrum an Bedeutungen, von Wahrnehmung, Sinn und Sinnesorgan, über das Empfinden bis hin zum Erfassen und Verstehen.⁵

Gleichzeitig suggeriert die scheinbare Deutungshoheit von Kunstgeschichtsschreibung, Kunstinstitutionen und Kunstkritik, dass es eine eindeutige und allgemeingültige **Definition von Kunst** gibt. Über geschichtliche Entwicklungslinien und epochale Einteilungen geben z.B. die Kunstwissenschaften (u.a. Kunst-, Literatur- und Musikwissenschaft) einen Kanon von Kunstwerken vor, der eine gewisse Stabilität aufweist und der uns dadurch mit einer gewissen Selbstverständlichkeit Kriterien für die Zugehörigkeit zu diesem Kanon der Kunst vorgibt.⁶

Im Laufe einer kontroversen kunstphilosophischen Geistesgeschichte hat sich hinsichtlich der Definition von Kunst ein Spannungsfeld zwischen zwei Polen herausgebildet: In der „**Werkästhetik**“ sucht man sie in den Gegenständen selber, in der „**Rezeptionsästhetik**“ in der Kunstpraxis und in den Erfahrungen, die in der Begegnung und Auseinandersetzung mit Kunstwerken gemacht werden.⁷ Diese Polarität wird in der folgenden Dreiteilung der Definition von Kunst in Eigenschaften, Programm und Verstehen durchgängig sichtbar bleiben.

² Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 20-23, 112-114.

³ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973, S. 9.

⁴ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 300.

⁵ Vgl. Thomas Manfred Braun, *Karlheinz Stockhausens Musik im Brennpunkt ästhetischer Beurteilung*, Kassel 2004, S. 106.

⁶ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 24-25.

⁷ Vgl. ebenda, S. 27.

1.1. Eigenschaften

Die nachfolgend erläuterten Eigenschaften von Kunst sollen die Frage *Was ist Kunst?* zu beantworten versuchen. Diese Eigenschaften werden zunächst über unsere Außenperspektive als Betrachter, über unseren Zugang zur Kunst, definiert.⁸ Dabei geht es um die Frage, ob wir Kunst primär als Zeichen oder als Erfahrung betrachten. In einem zweiten Schritt wird die Frage erörtert, wie sich Kunst von sich aus nach außen mitteilt und entfaltet. Hier ergibt sich ein Spannungsfeld aus Raum und Zeit sowie unter gewissen Umständen ein synästhetisches Spannungsfeld.

1.1.1. Zeichen versus Erfahrung

1.1.1.1. Zeichen

Auf der Seite der **Werkästhetik** spricht Bertram von einem „**essentialistischen Kunstbegriff**“ (von lat. *essentia* = Wesen), d.h. das Wesen oder die Eigenschaften der Kunstobjekte selber sollen die Kunst als Ganzes definieren. Es handelt sich um eine **objektive Betrachtungsweise** von Kunst nach äußerlichen Kriterien.⁹

Die etymologische Herkunft des Kunstbegriffes aus dem griechischen „*téchnē*“ und dem lateinischen „*ars*“ deutet auf eine ursprüngliche Definition von Kunst als eine **Herstellungskunst: ästhetische Medien** oder Materialien (z.B. in der Literatur Wörter der natürlichen Sprache, in der Musik Klänge bzw. Schwingungen in der Luft, in der Malerei Farben, in der Plastik Stein, Marmor, Holz, Metall, Stahl, Glas etc., im Schauspiel gestische und verbale Ausdrucksformen) werden über **ästhetische Verfahrensweisen**, d.h. durch Konstruktion als Anlage, Organisation oder Verteilung des Materials (z.B. in der Literatur Lyrik / Prosa, in der Musik Behandlung des Themas und Herstellung harmonischer Zusammenhänge, in der Malerei Anordnung von Figuren, Gegenständen und Horizonten, in der Plastik Oberflächenbearbeitung im Raum), zu Kunst verarbeitet. Dadurch entstehen interne **Formen** und **Strukturen**, die für jedes einzelne Kunstwerk individuell verschieden sind und sich u.a. nach Komplexität und Vielschichtigkeit differenzieren lassen.¹⁰

Trotz recht stark divergierender, spezifischer Materialien und Verarbeitungsformen in den unterschiedlichen Künsten, trotz scheinbar unüberwindbarer Differenzen, lassen sich jeweils auch deutliche **Überschneidungen** feststellen: das originär aus der Malerei stammende Material der *Farbe* tritt in der Musik als Klangfarbe oder Farbenmusik auf, während musikalische Medien wie *Töne* und *Harmonien* wiederum die Malerei in Form von Farbtönen oder farblicher Harmonie bzw. Stimmigkeit befruchten. Auch der *Rhythmus* spielt nicht nur in der Musik eine zentrale Rolle, sondern auch in Lyrik, Tanz, Malerei und Architektur. Ebenso lassen sich gemeinsame Verfahrensweisen ausmachen, z.B. das „*Platzieren von Elementen* auf einer Farbskala“ (z.B. Bilder, Musikstücke, Gedichte etc.), die „*Teilung von Räumen*“, das „*Herstellen von Konstellationen* in einem tonalen System“ oder das „*Hervorheben und Abtragen von Material*“. Durch derlei Überschneidungen treten die Künste als Gesamtheit in einen **Zusammenhang** und ermöglichen auf Seiten der Werkästhetik eine einheitliche Thematisierung von Kunst.¹¹

Zudem kann dieses Spektrum künstlerischer Medien und Verfahrensweisen zu jeder Zeit (oder

⁸ Vgl. ebenda, S. 184.

⁹ Vgl. ebenda, S. 22.

¹⁰ Vgl. Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart 2006, S. 5. / Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 58-60, 83, 143-144, 222-224.

¹¹ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 60, 78, 100-103, 164.

Epoche) erweitert oder reduziert werden, so dass der jeweilige Definitionsraum von Kunst als Herstellungskunst **zeitlich fixiert** ist (man denke z. B. an das Hinzutreten fotografischer und filmischer Medien und Verfahrensweisen im 19./20. Jahrhundert).¹²

Mit dieser Beschreibung der ästhetischen Medien und Verfahrensweisen ist allerdings auf Seiten der Werkästhetik noch nicht hinreichend erklärt, was Kunstwerke von anderen menschlichen Artefakten, z.B. handwerklichen Produkten, unterscheidet. Schließlich umfasst die Herstellungskunst in der Antike das Schreiben von Theaterstücken ebenso wie z.B. die Sattlerei.¹³

Der amerikanische Philosoph Nelson Goodman (1906-1998) bezeichnet Kunstobjekte als **Zeichen** und arbeitet unter dem Titel *Symptome des Ästhetischen* künstlerische Merkmale im Unterschied zu anderen Zeichen heraus. In erster Linie unterscheidet Kunstwerke von vielen anderen Zeichen, dass **unbestimmbar viele**, letztlich alle Elemente und **Aspekte** ihrer konkreten sinnlich-materialen Beschaffenheit und Gestalt, für das ästhetische Zeichen konstitutiv sind, d.h. Relevanz für ihren Inhalt besitzen.¹⁴ Anders als z.B. bei einem Phantombild ist es für den Inhalt eines Kunstbildes signifikant, ob Ölfarben, Aquarellfarben, Kreide oder Kohle verwendet werden. Ebenso wird, im Gegensatz z.B. zu einer Zeitungsmittelung, der Inhalt eines literarischen Textes normalerweise erheblich verändert, wenn ein einzelnes Wort ausgetauscht wird.¹⁵

Dies führt der Komponist Luigi Dallapiccola (1904-1975) nicht zuletzt auch auf ein komplexes Beziehungsgeflecht aus „**Makrostrukturen**“ und „**Mikrostrukturen**“ zurück, die seiner Ansicht nach jedem wahren Kunstwerk zugrunde liegen.¹⁶

Goodman nennt diesen Sachverhalt die **definitive Bestimmtheit** von Kunstwerken als Zeichen, da sich Kunstwerke schlechter durch ähnliche Objekte ersetzen lassen als andere Zeichen. Kein Kunstwerk wiederholt ein anderes Kunstwerk als solches. Kunstwerke sind bestimmte Zeichen schlechthin. Umgekehrt macht dies hinsichtlich des Verstehens Kunstwerke zu **unbegrenzt deutbaren Zeichen**: Selbst wenn z.B. ein kurzes Gedicht nicht besonders komplex ist, kommt das Verstehen niemals zu einem Abschluss. Immer lohnt auch in einem noch so kleinen Detail eine weitere Auseinandersetzung.¹⁷

Auch der Komponist und Dirigent Pierre Boulez (*1925) sieht eine konstitutive Eigenschaft von Kunstwerken darin, dass sie „auf verschiedenen Ebenen verständlich“ sind und als geheimnisvolles „Mysterium“ auch bei tiefgehender Beschäftigung „praktisch unerklärbar“ bleiben.¹⁸

Ein weiteres Merkmal von Kunstwerken besteht laut Goodman darin, dass sie, im Gegensatz zu anderen Zeichen, auf sich selbst verweisen. Während normalerweise die Eigenschaften von Dingen auf andere Dinge mit ähnlicher Beschaffenheit oder Gestalt, verweisen, kommt es bei Kunstwerken zum **Selbstbezug**. Ihre Materialität und Beschaffenheit, d.h. das Produkt ihrer Medien und Verfahrensweisen, kann hervorgehoben sein und Bedeutung gewinnen, ohne explizite Inhalte zu vermitteln. Kunstwerke sind damit nicht zwingend ein kohärentes Ganzes. Für Kunstwerke kann es auch charakteristisch sein, dass sie als Zeichen **in vielfachen bedeutsamen Bezügen** stehen.¹⁹

¹² Vgl. ebenda, S. 107.

¹³ Vgl. ebenda, S. 58.

¹⁴ Vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt a.M. 1997, S. 232-235 / Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 188-193, 202, 226.

¹⁵ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 80-82, 189-190.

¹⁶ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 256.

¹⁷ Vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt a.M. 1997, S. 232-235 / Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 188-193, 202, 219, 233-234.

¹⁸ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 58.

¹⁹ Vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt a.M. 1997, S. 232-235 / Georg W. Bertram,

Durch diese unbegrenzte Deutbarkeit und definitive Bestimmtheit der Zeichen spricht jedes Kunstwerk eine eigene und eigenständige Sprache. In der konkreten formalen, strukturellen Konfiguration unterscheiden sich Vokabular und Grammatik (d.h. Materialität und Beschaffenheit) von der sonstigen Welt und von anderen Kunstwerken. Der italienische Semiotiker Umberto Eco (*1932) spricht hier vom „**Idiolekt**“²⁰, der Sprache eines Einzelnen (im Gegensatz zu Dialekt oder Regiolekt, der Sprachen Mehrerer).²¹

In den Worten des italienischen Kunstphilosophen Benedetto Croce (1866-1952) kann man daher jedes Kunstwerk als einen **Mikrokosmos**²², als eine Welt im Kleinen, betrachten. Dieser Begriff drückt einerseits die Reichhaltigkeit und innere Vollständigkeit eines Kunstwerks aus, die es durchaus in Beziehung zu anderen Werken setzt. Andererseits klingt seine Abgeschlossenheit, Eigenheit und Fremdheit an: Es kann sich auch außerhalb der typischen Strukturierungen des jeweiligen ästhetischen Mediums, der ‚eigenen‘ Kunst, bewegen, da es in sich selbst ruht.²³ Die eigenständige Sprache des künstlerischen Mikrokosmos lässt sich jenseits des jeweiligen Kunstwerks nicht anwenden. Daraus resultiert letztlich die **Selbstzweckhaftigkeit** von Kunst als Zeichen.²⁴

1.1.1.2. Erfahrung

Auf der Seite der **Rezeptionsästhetik** gibt es eine **objektive** und eine **subjektive Betrachtungsweise**. In beiden Fällen erhält Kunst, wie bei ihrer Zeichenhaftigkeit, einen **Zeitfaktor**.

Die **objektive Betrachtungsweise** fußt auf der paradoxen Situation, dass einerseits Gegenstände heute als Kunstwerke aufgefasst werden können, die ursprünglich nicht als solche deziert geschaffen wurden (z.B. antike Statuen, Alltagsgegenstände in der modernen Kunst), und dass andererseits anerkannte Kunstwerke in gewissen Zusammenhängen als solche nicht wahrgenommen werden (z.B. Werke der Kunstmusik als Hintergrundmusik im Kaufhaus). Auch können Werke früherer Epochen stumm bleiben und in Vergessenheit geraten oder wiederentdeckt werden (z.B. Johann Sebastian Bach (1685-1750) im 19. bzw. die Renaissance-Musik im 20. Jahrhundert).²⁵

Ein Kunstwerk wird also in der jeweiligen Gegenwart erst als Bestandteil einer **ästhetischen Praxis** zu einem Kunstwerk. Solche Praktiken der Kunst haben einen Anfang, können sich zu neuen Formen verändern, aber auch irgendwann ihr Ende finden. Laut Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) „ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes“²⁶. Nach diesem in der Philosophie als *Satz vom Ende der Kunst* gedeuteten Zitat können ästhetische Erfahrungen mit einzelnen Kunstwerken wie mit Kunst insgesamt in der Gesellschaft jederzeit an Bedeutung verlieren. Jedoch übersieht die These, dass Kunst und Kunstwerke gleichzeitig auch jederzeit wieder an Bedeutung gewinnen können. Kunst hat demnach keinen definitiven Anfang und auch kein definitives Ende.²⁷

Bei dieser Betrachtungsweise fragt man nach dem Vorhandensein von Kunstpraktiken und nicht

Kunst. Eine philosophische Einführung, Stuttgart 2005, S. 188-193, 202, 219, 233-234.

²⁰ Vgl. Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 1972, S. 151-157.

²¹ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 202, 218-221.

²² Vgl. Benedetto Croce, *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft. Theorie und Geschichte*, Tübingen 1930, S. 22.

²³ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 217, 224.

²⁴ Vgl. ebenda, S. 259.

²⁵ Vgl. ebenda, S. 30-32, 49-51.

²⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Stuttgart 1971, S. 50.

²⁷ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 30-31, 40, 51-52.

mehr nach dem Wesen von Gegenständen oder Erfahrungen. Darum spricht Bertram von einem „**anti-essentialistischen Kunstbegriff**“.²⁸

Zu dieser Sichtweise passt die maßgeblich vom amerikanischen Kunstphilosophen George Dickie (* 1926) vertretene **Institutionentheorie**, nach der Kunst dann vorliegt, wenn sie von Kunstinstitutionen (z.B. Museen, Konzerthäuser, Rundfunkanstalten, Kunstkritik, Kunst- und Kulturförderung), d.h. von Orten ästhetischer Praktiken, anerkannt wird. Würde man allerdings das Wesen dieser Institutionen definieren und abgrenzen, ob z.B. Jazzclubs, Kinos oder Rockkonzerte dazugehören, kehrt man automatisch zum essentialistischen Denken zurück.²⁹

Die **subjektive Betrachtungsweise** ist wiederum rein **essentialistisch**: die Eigenschaften oder das Wesen der **ästhetischen Erfahrungen**, d.h. der Erfahrungen von Rezipienten in der Begegnung und Auseinandersetzung mit Kunstwerken, sollen die Kunst als Ganzes definieren.

Solche ästhetische Erfahrung ist keine Frage der Erkenntnis und lässt sich nicht äußerlich bestimmen oder diagnostizieren, sondern kann nur aus der Perspektive des Beteiligtseins, aus der **Innenperspektive** von Rezipienten verstanden werden.³⁰

Dort kann ein Kunstwerk stumm bleiben oder Resonanzen auslösen, d.h. zu uns als Rezipienten zu sprechen beginnen, uns etwas (unabhängig von konkreten Inhalten und Botschaften) sagen und uns angehen. In der Konfrontation und Auseinandersetzung mit der Welt und uns selbst führt uns diese ästhetische Erfahrung Dinge und Aspekte der Welt und unseres Lebens bzw. unserer Situation vor Augen, eröffnet uns Blicke auf Vertrautes und überraschende Perspektiven und hilft uns im Verstehen unserer alltäglichen Umgebung. Derartige ästhetische Erfahrung nennt Bertram „**ästhetische Selbstverständigung**“.³¹

Solche Selbstverständigung kann sowohl an abstrakten, vermeintlich verständnisabweisenden Objekten der modernen Kunst als auch an originär nicht-künstlerischen (z.B. kultischen oder repräsentativen) Gegenständen gelingen. Sie erfordert nicht einmal zwingend eine bewusste ästhetische Einstellung seitens der Rezipienten. Immer steht sie im Zusammenhang mit individuellen Verständnissen und ist darum rein subjektiv.³²

Somit kann die Selbstverständigung auch nicht vom Produzenten eines Kunstwerks gesteuert werden. Beispielsweise bemerkt der Komponist György Ligeti (1923-2006) in einem Gespräch 1968: „Ich kann nicht vorherbestimmen, welche Empfindungen und Bilder sich der Hörer durch meine Musik schafft, ich kann keine **Assoziationen** komponieren.“³³

Um einen Unterschied der ästhetischen Erfahrung zu sonstigem Erfahren zu definieren, präzisiert der amerikanische Philosoph **John Dewey** (1859-1952) das Phänomen von Erfahrung allgemein und betont die Bedeutung ihrer **Lebendigkeit**. Ohne Lebendigkeit kann man im eigentlichen Sinn nicht mehr von Erfahrungen sprechen, so dass sie dann auch keine Möglichkeit der Auseinandersetzung mit uns und der Welt bieten. Dafür stellt er **zwei Bedingungen**: Erstens müssen Erfahrungen sich **verändern**, weil sie sonst als Wiederholung von Bekanntem abstumpfen. Zweitens müssen sie trotz aller Veränderung in einem **Zusammenhang** stehen, weil sie sonst als bloße Abfolge inkohärenter Erfahrungen kein Ganzes, keinen Spannungsbogen

²⁸ Vgl. ebenda, S. 31 (Hervorhebung in fetter Schriftstärke durch den Autor der Diplomarbeit).

²⁹ Vgl. George Dickie, *Art and Aesthetics*, Ithaca (N.Y.) 1974. / Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 32-34.

³⁰ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 38-39.

³¹ Vgl. ebenda, S. 35-37, 42-49 (Hervorhebung in fetter Schriftstärke durch den Autor).

³² Vgl. ebenda, S. 36-37, 45-50.

³³ Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 50 (Hervorhebung vom Autor).

ausbilden. Für Dewey zeigt sich diese Abrundung, Ganzheitlichkeit und Gespanntheit unterschiedlicher Erfahrungsmomente in besonderer Weise in ästhetischen Erfahrungen.³⁴

Aufgrund der unbegrenzten Deutbarkeit ästhetischer Zeichen hebt sich ästhetische Erfahrung auch dadurch hervor, dass sie von einer unüberschaubaren Vielzahl von Verständnissen begleitet wird. Aus der Einzigartigkeit ästhetischer Erfahrung im Prozess der Selbstverständigung resultiert schließlich die **Selbstzweckhaftigkeit** von Kunst als Erfahrung.³⁵

1.1.1.3. Polarität von Zeichen und Erfahrung

Aus der vergleichenden Darstellung der werk- und rezeptionsästhetischen Betrachtungsweisen lässt sich nach Bertram schließen, dass objektive und subjektive Momente in der Kunst untrennbar zusammenhängen. Der **Antagonismus** von Zeichen und Erfahrung beschreibt genau genommen eine **Polarität** zweier Dimensionen, in der sich jeder Zugang zu, jede Auseinandersetzung mit Kunstwerken abspielt. Beide Pole tendieren zur jeweils anderen Seite hin.³⁶

Auf der einen Seite handelt es sich bei Kunstwerken um **Zeichen**, die grundsätzlich mit Erfahrungen verbunden sind und die sich daher nicht allein als Zeichen begreifen lassen: Durch die eigene Sprachlichkeit und den mikrokosmischen Charakter eines Kunstwerkes (vgl. Kap. 1.1.1.1.) können seine charakteristischen Eigenschaften nicht mit einem Schlag, z.B. durch kurzes Hinschauen oder Hinhören, erfasst werden. Nicht selten beginnen Rezipienten mehr oder weniger am Nullpunkt. Die unbekannte Sprache muss zunächst in ihren Einzelheiten präzise wahrgenommen und kennengelernt werden, ehe sie **verstanden**, d.h. in ihren Elementen und Strukturen nachvollzogen, entziffert und gedeutet, werden kann.³⁷

Dabei widmen sich Rezipienten dem Kunstwerk mit einer **ästhetischen Einstellung**, d.h. mit Muße und einer besonderen Sicht-, Hör- oder Leseweise (usw.), um seine ästhetischen Besonderheiten zu wecken. Nehmen sie aufgrund anderer Beschäftigung, besonderer Eile oder sonstiger Verhinderung keine solche Einstellung ein, verstehen sie (normalerweise) auch das größte Kunstwerk nicht als ästhetisches Zeichen. Demgegenüber erleben viele Rezipienten in der beschriebenen Form der Auseinandersetzung mit Kunstwerken eine umso stärkere Erfahrungsin- tensität, je tiefer sie in die Details ihrer Konstruktion eindringen.³⁸

Dieser charakteristische und komplexe Erfahrungsprozess unterscheidet Kunstwerke von anderen Zeichen unserer Umgebung, die normalerweise keiner derartigen, besonderen Auseinandersetzung bedürfen und von sich aus daher nicht an Erfahrung gebunden sind (z.B. Worte im Gespräch, Bilder in der Zeitung).³⁹

Auf der anderen Seite können ästhetische **Erfahrungen** grundsätzlich nur im Rahmen eines Zeichengeschehens gemacht werden. Die ästhetische Einstellung der Rezipienten hat nur Bestand, wenn auch das Zeichen eine **ästhetische Einstellung** einnimmt. Erst durch die unbegrenzte Deutbarkeit und die definitive Bestimmtheit des Zeichens regt ein Kunstwerk die ästhetische Einstellung der Rezipienten an, involviert sie in ein „ästhetisches Geschehen“ und lässt sich (wie z.B. ein Gedicht) „ästhetisch lesen“.⁴⁰

³⁴ Vgl. John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1980, S. 47-56.

³⁵ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 214, 259.

³⁶ Vgl. ebenda, S. 198-200, 206-209.

³⁷ Vgl. ebenda, S. 26, 129, 198-207, 219.

³⁸ Vgl. ebenda, S. 201, 213-214.

³⁹ Vgl. ebenda, S. 199.

⁴⁰ Vgl. ebenda, S. 36-37, 201-202, 207.

Schließlich führt die Spannung zu den vom Alltäglichen abweichenden Zeichenmomenten zu einer **Diskontinuität** zwischen ästhetischer und sonstiger Erfahrung: Im Gegensatz zu anderen, alltäglichen Erfahrungen ist Kunst losgelöst von der Welt erfahrbar, d.h. bei ästhetischen Erfahrungen handelt es sich oft schlicht um Erfahrungen von spezifischen **Formen, Strukturen und Materialien**, von ästhetischen Geschehnissen der Kunstwerke – nicht mehr und nicht weniger. Dadurch sind ästhetische Erfahrungen abhängig von den **Inhalten**, die durch ästhetische Medien und Verfahrensweisen vermittelt werden.⁴¹

Die subjektive Erfahrungsdimension von Kunstwerken hängt also untrennbar mit ihrer objektiven Zeichendimension zusammen und umgekehrt. Bertram schlussfolgert: „Wer Kunstwerke umstandslos als Zeichen gebrauchen will, verfehlt sie genauso wie der, der an ihnen ‚zeichenfreie‘ Erfahrungen zu machen versucht.“⁴²

1.1.1.4. *Kunstphilosophischer Exkurs: Selbstverständigung*

Aufgrund der schweren Fasslichkeit der Subjektivität von ästhetischer Kunsterfahrung hat es sich die Kunstphilosophie der vergangenen Jahrhunderte zur Aufgabe gemacht zu erläutern, inwiefern sich diese von anderen ästhetischen Erfahrungen (z.B. mit bestimmten Naturphänomenen) und von anderen Selbstverständigungsgeschehen (z.B. Tagebuchschreiben, Supervisionen, Seelsorge-Gespräche, Psychotherapie, Philosophieren) unterscheidet.⁴³ Vier kunstphilosophische Positionen sollen im Folgenden das skizzierte Wesen ästhetischer Erfahrung weiter präzisieren.

1.1.1.4.1. Immanuel Kant (1724-1804)

Immanuel Kant hat in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) die Begriffe der **Selbstzweckhaftigkeit** (d.h. Zweckfreiheit) von Kunst sowie der **Interesselosigkeit** von ästhetischen Erfahrungen geprägt. Nach Kant will man mit ästhetischen Erfahrungen keine über sie hinausgehenden Ziele in der Welt erreichen, also z.B. keine Problemlösung, kein Lernen über die Welt, kein Erlangen von Besitz und sozialer Stellung, kein angenehmes Erlebnis und keine Werte individuellen oder gesellschaftlichen Verhaltens.⁴⁴

Kunst bezweckt einzig ein freies und belebtes „**Spiel[e] der Erkenntniskräfte**“: alle menschliche Erkenntnis wird geprägt vom Zusammenspiel und von der Differenz zwischen Besonderheit (der Mannigfaltigkeit des **Sinnlichen**) und Allgemeinheit (der Ordnung des **Geistigen**). Kunst stellt uns **Formen** bereit, an denen wir spielerisch und mit der Empfindung einer „sehr merklichen Lust“ diese Funktionsweise unserer Erkenntniskräfte und ihr Funktionieren, d.h. unsere **Erkenntnisfähigkeit**, erfahren. Darum bezeichnet Kant Kunst als „**Erkenntnis überhaupt**“. Dennoch bleibt diese Eigenschaft nach Kant **nicht exklusiv** auf die Kunst eingeschränkt, da die Erkenntnisfähigkeit auch durch andere ästhetische Erfahrung (z.B. des Naturschönen) erfahren werden kann.⁴⁵

1.1.1.4.2. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)

Nach **Georg Wilhelm Friedrich Hegels** *Vorlesungen über die Ästhetik* (1818-21 / 1835) wird das Wesen von Kunst im Kern geprägt von einem unlösbaren **Zusammenhang von Form und**

⁴¹ Vgl. ebenda, S. 198-200, 206-207.

⁴² Vgl. ebenda, S. 166, 200, 207.

⁴³ Vgl. ebenda, S. 27, 56, 114.

⁴⁴ Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 1993, §44, S. 157-158 / §12, S. 60-61.

⁴⁵ Vgl. ebenda, §12, S. 61 / XL, S. 24 / §9, S. 55 (Hervorhebungen vom Autor).

Inhalt. Form meint die konkrete, detailreiche sinnlich-materiale Gestalt, das sinnliche Äußere eines Kunstwerks, d.h. das Ergebnis aus ästhetischen Medien und Verfahrensweisen. Inhalt steht für inhaltliche bzw. geistige Aspekte eines Kunstwerkes, d.h. für direkte Ansichten und Sichtweisen oder indirekte Andeutungen, für die **Idee**, die in konkreter sinnlich-materiale Form realisiert wird, aber über diese hinausgeht.⁴⁶ Kunst ist laut Hegel das „sinnliche Scheinen der Idee“⁴⁷.

In dieser philosophischen Tradition steht übrigens ein Altersgenosse Hegels, der Komponist Ludwig van Beethoven (1770-1827), für den Kunst „höhere Offenbarung ist als alle Weisheit und Philosophie“ und Kunst „die Vermittlung des geistigen Lebens zum sinnlichen“ darstellt.⁴⁸

Der Detailreichtum ihrer sinnlich-materialen Beschaffenheit macht Kunstwerke bei Hegel zu **konkreten Zeichen**: Wie später bei Goodman (vgl. Kap. 1.1.1.1.) zeigt jedes sinnlich-materiale Detail Relevanz für ihren geistigen Inhalt. Konkrete Zeichen schaffen eine **einzigartige sinnliche Intensität**, die andere Zeichen nicht auszudrücken vermögen. Im Gegensatz zu abstrakten Zeichen mit untergeordneter Rolle der sinnlich-materialen Seite (z.B. natürliche Sprachen, Zeichen in Religion oder Wissenschaft) vermittelt Kunst darum **Verständnisse in sinnlicher Anschauung**, die sich nur sinnlich gewinnen lassen. Umgekehrt kann auch die sinnlich-materiale Form nicht ohne Rekurs auf den Inhalt als Form betrachtet werden: Bleibt das Material ohne inhaltliche Aussage, ist es für die ästhetische Erfahrung belanglos.⁴⁹

Im Gegensatz zu Kant hat die ästhetische Kunsterfahrung gegenüber ästhetischen Erfahrungen in der Natur für Hegel einen **ausschließlichen Wert**, da es durch die spezifische Verbindung von Form und Inhalt vom Menschen gemachter Werke bedarf. Kunst wird also letztlich durch die sinnlich-materiale Form von anderen Zeichen und durch den geistigen Inhalt von der ästhetischen Natur abgegrenzt. Darum wird laut Hegel das **Ideal** der Kunst dann erfüllt, wenn ein ausgewogenes Verhältnis von Form und Inhalt vorliegt.⁵⁰

Gleichzeitig bleibt Kunst aufgrund der durchscheinenden Idee an historisch-kulturelle Weltansichten gebunden. Damit hat ästhetische Erfahrung im Hegelschen Sinne einen **grundsätzlich historischen Index**. Alternativ zur Einzigartigkeit könnte man mit Hegel ästhetische Zeichen (Kunstwerke) auch als notwendiges Durchgangsstadium alles geistigen Verstehens durch Zeichen begreifen, die zu einem späteren historischen Zeitpunkt von abstrakten Zeichen abgelöst werden können, sobald sich ihre Verständnisse auch auf abstraktere Weise sagen lassen.⁵¹

Zusammenfassend kann man im Sinne Adornos bei Kant von „**Formalästhetik**“, bei Hegel von „**Inhaltsästhetik**“ sprechen.⁵²

1.1.1.4.3. Theodor W. Adorno (1903-1969)

Theodor W. Adorno geht in seiner *Ästhetischen Theorie* (1971) von der **grundsätzlichen Begrenztheit** unserer **Wahrnehmungen** und unseres **Verstehens** aus: Er sieht ein dynamisches Zusammenspiel zwischen dem sinnlich Mannigfaltigen und dem geistig Allgemeinen mit der Tendenz, dass sich in der Entwicklung des Verstehens das Geistige immer weiter durchsetzt. Da der Geist Adorno zufolge nach dem **Prinzip der Identität** – also nach dem Prinzip, Dinge stets als gleiche Dinge behandeln zu wollen – verfasst ist, wird Nichtidentisches in der mannig-

⁴⁶ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 81-84.

⁴⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I/II*, Stuttgart 1971, S. 179.

⁴⁸ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 32.

⁴⁹ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 81, 126, 131-133.

⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 85, 88, 135.

⁵¹ Vgl. ebenda, S. 131-134.

⁵² Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973, S. 18.

faltigen Sinneswahrnehmung tendenziell unterdrückt bzw. aus dem Blick verloren.⁵³ Diese „**Identitätsfixiertheit**“ unserer alltäglichen Wahrnehmungen und unseres Verstehens erkennt schon Friedrich Nietzsche (1844-1900), wenn er menschliches Verstehen als „Gleichsetzen des Nichtgleichen“⁵⁴ definiert.

Diese Entwicklung ist aber problematisch, weil das Verstehen ohne die nichtidentischen Momente weltlicher Sinnlichkeit den Kontakt zur sinnlich-mannigfaltigen Welt zu verlieren und die Konstitution des Verstehens zu gefährden droht.⁵⁵ Dem setzt Adorno seine **Negativitätsästhetik** entgegen: Danach folgt Kunst als negative Gegenform des Verstehens einer Logik der Nichtidentität (und nicht der Identitäten). Die sinnlich-materiale Gestalt von Kunstwerken erfahren Rezipienten oft als rätselhaft. Dieser „**Rätselcharakter** der Kunstwerke“⁵⁶ schafft Spannungen bzw. Konflikte zwischen Material und Konstruktion⁵⁷, d.h. zwischen Medien und Verfahrensweisen (vgl. Kap. 1.1.1.1.). Folgt ein Rezipient unterschiedlichen sinnlichen Einzelheiten des Materials, droht er die Konstruktion aus dem Blick zu verlieren und umgekehrt. Dadurch leistet die ästhetische Erfahrung nicht Bestätigung, sondern **Irritation, Verunsicherung, Infragestellung, Aufbrechen** und sogar **Aufkündigen** unserer alltäglichen Wahrnehmungs- und Verständnisweisen mit all ihren Gewohnheiten, Selbstverständlichkeiten und Beschränkungen. Auch wenn diese **Negation** der empirischen Realität, diese Erfahrung von Schock und Andersheit als Moment des Kunstgeschehens unsere sonstigen Verstehensweisen nicht unbedingt verändert, kommt es immerhin zu einer **utopischen Erweiterung** unseres Verstehens durch Kunst. Sie erstattet der Nichtidentität den in der alltäglichen Welt verlorenen Stellenwert zurück, zeigt dem Verstehen alternative, bessere Formen ihres Funktionierens und eröffnet somit Perspektiven für eine bessere, eine anders verfasste Welt.⁵⁸

Diese utopische Erweiterung kann für Adorno, in Übereinstimmung mit Kant, in besonderen Momenten auch gegenüber der **Natur** gemacht werden. Auch ohne den Antagonismus von Material und Konstruktion kann die Eigengesetzlichkeit der Natur (z.B. Gesetze des Werdens und Vergehens, einer eigenen Rhythmik) als Nichtidentität bzw. Irritation erfahren werden, da sie sich nicht unserer üblichen Verständnislogik beugt. Wie für Kant stellt sich auch für Adorno nicht die Frage, ob ästhetische Erfahrungen **menschheitlich-universell** oder **historisch-kulturell** sind.⁵⁹

Die Negativität der Kunst hat bei Adorno zugleich eine gesellschaftliche Dimension. Als „**gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft**“⁶⁰ hat sich die selbstbezügliche, vollkommen funktionslose Kunst der Moderne in einem **Isolationsprozess** immer mehr aus der gesellschaftlichen Einbindung, von sozialen Gehalten gelöst, man denke z.B. an das verbreitete Unverständnis für moderne künstlerische Ausdrucksformen. So hat die Kunst auch institutionell ihre Infragestellung alltäglichen Verstehens, ihr gesellschaftskritisches Potenzial, verwirklicht, sich aber gleichzeitig durch diese utopische Erweiterung ihrer gesellschaftlichen Einflussmöglichkeiten beschnitten.⁶¹

⁵³ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 138-141.

⁵⁴ Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, München-Wien 1980, S. 313.

⁵⁵ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 141.

⁵⁶ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973, S. 189 (Hervorhebung vom Autor).

⁵⁷ Vgl. u.a. Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M. 1978, S. 38-42, 65-68.

⁵⁸ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 139-146. / Christian Thies, *Kritik der Kunst. Avantgarde und Autonomie*, Darmstadt 2001, S. 197.

⁵⁹ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 144, 147.

⁶⁰ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973, S. 19.

⁶¹ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 145. / Reinold

1.1.1.4.4. Martin Heidegger (1889-1976)

Martin Heidegger spricht in *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935 / 1950) von der „**Verlässlichkeit**“⁶² der Welt mit ihren alltäglichen Vertrautheiten. Erst in der Auseinandersetzung mit Kunst gewinnen wir laut Heidegger ein Verständnisfundament dieser verlässlichen Welt, weil im Kunstwerk „Erde“ zu „Welt“⁶³, also rohes (verständnisfernes) Material zu Formen verständlicher Ordnung verarbeitet ist. Darum definiert er Kunst als „das **Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit**“⁶⁴. Nach traditioneller philosophischer Betrachtungsweise sind Kunstwerke keine wahrheitsfähigen Gegenstände, da sie sich nicht auf wahre oder falsche Aussagen verpflichten lassen. Dieses Wahrheitsgeschehen in Heideggers Sprachgebrauch könnte man dahingehend deuten, dass wir durch Kunst Aspekte und Perspektiven über uns, die Welt und unseren Stand in der Welt wahrnehmen können, die normalerweise unerfahrbar bleiben. Somit leistet Kunst als ein Ort der **Welterschließung** eine grundsätzliche Veränderung und **Erweiterung** der Möglichkeiten bestehender **Verständnisse**, d.h. eine neue Verständnisdimension. Heidegger begreift also im Gegensatz zu Adorno die Krise des Verstehens, den Bruch mit der Logik und den Grenzen der Identität, die Infragestellung des Normalen und Alltäglichen durch Kunst, als **positive Infragestellung**.⁶⁵

In Übereinstimmung mit Hegel und im Gegensatz zu Kant und Adorno kann diese Art der Welterschließung durch Kunst durch keine Erfahrung der **Natur** ersetzt werden. Wie bei Hegel bleibt auch bei Heidegger die ambivalente Situation, dass entweder das Wahrheitsgeschehen durch Kunst ausschließlich der Kunst vorbehalten und also **restlos besonders** ist oder dass es von anderen Wahrheitsgeschehen (z.B. der sprachlichen Artikulation) übernommen werden kann, so dass Kunst möglicherweise **nur in den historischen Zeiten ausgezeichnet** wäre, in denen andere Formen von Wahrheitsgeschehen nicht ausreichend entwickelt sind.⁶⁶

1.1.1.4.5. Vermittlungsposition

Eine **Vermittlungsposition** zwischen diesen vier kunstphilosophischen Positionen könnte die ästhetische Erfahrung statt als Synthese oder Addition als **spannungsreicher Zusammenhang** widerstreitender Momente der **Bestätigung, Infragestellung** und **Erweiterung**, begriffen werden, die zur **Welterschließung** beitragen. Diese Momente ästhetischer Erfahrung können in Kunstwerken aller Künste in individuell unterschiedlicher Gewichtung zum Tragen kommen und machen damit ästhetisches Verstehen zu einem grundsätzlich komplexen, offenen und brüchigen Geschehen.⁶⁷

Alle drei Momente üben ihre je eigene Funktion aus: Ohne den Bezug zu eingespielten, bestehenden Formen und Mechanismen des Verstehens (Bestätigung) würde Kunst uns nicht ansprechen und stumm bleiben. Nur durch Widerstände, Störungen und Herausforderungen, z.B. durch ungewohnten oder neuartigen Gebrauch ästhetischer Medien (Infragestellung), können in der ästhetischen Erfahrung Perspektiven und Utopien unseres Verstehens entworfen werden. Die Veränderung unseres Verstehens (Erweiterung) ist schließlich das Resultat dieses Prozesses. Jedoch hat unter diesen Momenten die Infragestellung als Auslöser der Verstehenskrise

Schmücker, *Funktionen der Kunst*, Darmstadt 2001, S. 19.

⁶² Vgl. Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 2008, S. 28 (Hervorhebung d. Autors).

⁶³ Vgl. z.B. ebenda, S. 43.

⁶⁴ Vgl. ebenda, S. 30 (Hervorhebung d. Autors).

⁶⁵ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 151-156.

⁶⁶ Vgl. ebenda, S. 156-157.

⁶⁷ Vgl. ebenda, S. 158-163, 166.

einen strukturellen Vorrang und ist damit charakteristisch für die ästhetische Erfahrung. Letztlich hängt alle Bestätigung und Erweiterung von Verständnissen mit Infragestellungen des Verstehens zusammen. Damit müssen die sinnlich-materialen Momente ästhetischer Medien auch als Basis des Spannungsreichtums in der ästhetischen Erfahrung verstanden werden.⁶⁸

Zusammenfassend lässt sich ästhetische Erfahrung „als eine **komplexe Form sinnlich-konkreter Selbstverständigung des Menschen in seinen historisch-kulturellen Wirklichkeiten**“ begreifen.⁶⁹

1.1.2. Raum versus Zeit

Bei der Frage, auf welche Weise sich Kunst von sich aus nach außen mitteilt und entfaltet, ergibt sich ein Spannungsfeld aus Raum und Zeit. Dieses basiert auf **Gotthold Ephraim Lessings** (1729-1781) Traktat *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766).⁷⁰

1.1.2.1. Raum

Auf der einen Seite befindet sich nach Lessing die **Raumkunst**, d.h. durch ein **Nebeneinander** ästhetischer Elemente zeigt sie ihre sinnliche **Präsenz** im Raum. Man kann auch von **Ausstellungskunst** sprechen, da sie für Rezipienten erst durch Ausstellung als Kunst erfahrbar wird. Ihr Status ist **materiell**, die faktische Realisierung durch den Künstler zählt als das eigentliche Werk, als Original, Unikat bzw. Autograph. Jedes Duplikat bedeutet Kopie oder sogar Fälschung, da ihre einzigartige Schreibweise niemals hundertprozentig nachempfunden werden kann.⁷¹ Darum spricht Nelson Goodman auch von **autographischer Kunst**⁷².

1.1.2.2. Zeit

Auf der anderen Seite befindet sich nach Lessing die **Zeitkunst**, d.h. durch ein **Nacheinander** ästhetischer Elemente **entfaltet** sie sich in einer Zeitfolge bzw. Dauer. Hier kann man auch von **Aufführungskunst** (*performing arts*) sprechen, da sie für Rezipienten erst durch Aufführung (oder Lektüre), doch unabhängig von einem bestimmten Raum, als Kunst erfahrbar wird. Ihr Status ist eigenartig **immateriell** und **prozessual**, da das Werk lediglich aus einer Notation besteht, einem Code zur Realisierung der Darbietung. Unterschiede zwischen dieser notierten Vorlage und jeder einzelnen Realisierung sind vorprogrammiert und entziehen daher der Unterscheidung zwischen Original und Fälschung ihren Sinn. Das Werk erträgt eine Kopie, einen Neudruck, ein „anderes Schreiben“ (griechisch „állē graphē“)⁷³, weshalb Nelson Goodman auch von **allographischer Kunst**⁷⁴ spricht.

1.1.2.3. Polarität von Raum und Zeit

In Anlehnung an Lessing wären zur Raumkunst die meisten visuellen Künste (Malerei, Grafik, Fotografie, Plastik, Architektur etc.) und zur Zeitkunst Literatur, Theater, Musik, Tanz, Film oder neuere Formen wie Happening, Performance Art und Fluxus zu zählen.⁷⁵

⁶⁸ Vgl. ebenda, S. 161-162, 165.

⁶⁹ Vgl. ebenda, S. 167 (Hervorhebung d. Autors).

⁷⁰ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Paderborn 1962, S. 79.

⁷¹ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 60, 62-66.

⁷² Vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt a.M. 1997, S. 113.

⁷³ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 60, 62-66, 261.

⁷⁴ Vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt a.M. 1997, S. 113.

⁷⁵ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 62-63, 263.

Doch bei kritischer Betrachtung wird schnell deutlich, dass die aufgeführten Beispiele der Zeitkunst im Rahmen ihrer Aufführung oder Lektüre allesamt auch das Nebeneinander der Entfaltung im Raum benötigen: Eine Aufführung bedarf z.B. des Entfaltungs-Spielraums körperlicher Bewegungen und Konstellationen. Überhaupt teilen alle Künste die gemeinsame Verfahrensweise des Platzierens von Material im Raum.

Gleichzeitig hängen die genannten visuellen Künste für ein tiefergehendes Verständnis vom Nacheinander der Lektüre in der Zeit ab: Ein Bild will „gelesen“, ein Bauwerk durchwandert werden – sie können nicht auf Anhieb voll erfasst werden. Überhaupt teilen sich alle Kunstwerke im weitesten Sinn im Rahmen einer Aufführung mit: Aufgehängte Bilder oder aufgestellte Plastiken entsprechen genauso einer Aufführungssituation wie die stille Lektüre von literarischen Werken.⁷⁶

Vielmehr handelt es bei Raum und Zeit um **zwei spannungsreiche Momente** der Mitteilung, die Kunstwerken aller Kunstarten gleichermaßen, doch in variabler Gewichtung, innewohnen. Die Präsenz der materialen Räumlichkeit betont das **Werk** an sich (Werkästhetik), die Entfaltung in der prozessualen Zeitlichkeit bezieht sich auf die ästhetische **Erfahrung** der Rezipienten (Rezeptionsästhetik). Die Spannung aus Raum und Zeit wird besonders deutlich, wenn eines der Momente zu dominieren scheint, wenn sich die materiale Festigkeit eines Werks gegen seine prozessuale Fluidität durchsetzt und umgekehrt.⁷⁷

Eine **Dominanz des Räumlichen und Materialen** kann z.B. entstehen, wenn sich Material als **überpräzise** und eigensinnig gestaltet präsentiert. Schon Hegel warnt vor der Entwicklung hin zu „einer immer geistloseren Darstellung“⁷⁸, d.h. einer immer perfekteren und verfestigten äußeren Zeichengestalt, zu einer Meisterschaft **bloßer technischer Materialbeherrschung**. Zeichenmaterialität und Rezeptionsprozesse driften dann auseinander, rezeptive Prozesse können sich verselbständigen. Indem Interpretationen aufgrund von unüberschaubarem Detailreichtum und unbegrenzter Deutbarkeit (vgl. definitive Bestimmtheit, Kap. 1.1.1.1.) unabhängig von der Gestalt des Kunstwerks verfolgt werden, entfremden sie sich vom Material des Kunstwerkes. Hegel spricht vom „Auseinanderfallen“.⁷⁹

Eine **Dominanz des Zeitlichen und Prozessualen** kann z.B. entstehen, wenn aufgrund des vorprogrammierten Unterschieds zwischen Vorlage und Realisierung (vgl. Kap. 1.1.2.2.) Aufführungen gegenüber dem aufgeführten Werk eine Eigenlogik entwickeln, die dem Werk treu bleibt oder es bis zur Unkenntlichkeit verfremdet – man denke an hitzige Debatten über das so genannte Regietheater oder an eigenwillige Interpretationen von Musikwerken durch den kanadischen Pianisten Glenn Gould (1932-1982). In solchen Fällen der Verfremdung kann es sich um schlicht misslungene oder um starke **Fehlinterpretationen** handeln. Misslungen sind solche Fehlinterpretationen, wenn sie das Zustandekommen eines Werks verhindern, stark hingegen, wenn sie einen völlig eigenen Zugriff auf ein Werk präsentieren und damit dennoch interessante Interpretationen liefern. Dieses Phänomen wird in gegenwärtigen Diskussionen der Kunsttheorie und -philosophie unter dem Stichwort der **Performativität** diskutiert. Im Extremfall können ästhetische Darbietungen als solche auch das ganze Werk ausmachen, indem sie konsequent

⁷⁶ Vgl. ebenda, S. 26, 67-68, 275.

⁷⁷ Vgl. ebenda, S. 263.

⁷⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Stuttgart 1971, S. 636.

⁷⁹ Vgl. ebenda, S. 574-578, 635 / Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 285-288.

jedes Material verweigern (vgl. Happenings sowie Werke der Performance Art, des Fluxus).⁸⁰

Im romantischen Gedanken einer **unendlichen Produktivität im Werk** findet sich ein weiteres Beispiel zeitlich-prozessualer Dominanz. Diese Produktivität, dieses bloße schöpferische Werden, führt dazu, dass ein ästhetisches Schaffen nie zu einem abgeschlossenen Gegenstand der Erfahrung, einer vollendeten ästhetischen Schöpfung, werden kann.⁸¹

Den Versuch einer **Überwindung der Spannung** aus Raum und Zeit, Material und Prozess, kann man in der künstlerischen **Improvisation** (z.B. Jazz, Improvisationstheater und -tanz) finden. Die definitive Bestimmtheit des ästhetischen Materials korreliert dabei mit der Fluidität des ästhetischen Schaffensprozesses. Das Material ist in der Improvisation grundsätzlich darauf angelegt nachzugeben und einen Neuansatz zu ermöglichen. Die resultierende Bestimmtheit des ästhetischen Zeichens (z.B. per Live-Aufnahme dokumentiert) beinhaltet die Offenheit des Schaffensprozesses, die die Interpreten während der Aufführung erfahren haben.⁸²

Ein ähnliches Beispiel stellen **improvisatorische Schöpfungen** dar: So ist z.B. vom italienischen Renaissance-Künstler Michelangelo Buonarroti (1475-1564) die Aussage überliefert, ein Marmorblock habe ihm geradezu befohlen, die Figur aus ihm zu befreien. Sicher ist hier z.T. stilisierte künstlerische Mythosbildung im Spiel, doch die Beispiele solcher Arbeitsberichte von Künstlern zeigen auch, wie die Verfestigung des unflexiblen Materials im Schaffen prozessual überwunden werden kann.⁸³

Derartige Kompromisslösungen bergen dem Komponisten Luigi Dallapiccola (1904-1975) zufolge allerdings die Gefahr, die unbegrenzte Deutbarkeit künstlerischer Zeichen einzuschränken, da Improvisationen meist „auf äußerst begrenzten Formeln basieren“.⁸⁴

1.1.2.4. *Kunstpraktischer Exkurs: Synästhesie*

Ein zentraler Aspekt der Mitteilung von Kunst, der zugleich bereits zum Programm von Kunst (vgl. Kap. 1.2.) überleitet, wurde durch die Darstellung der Polarität aus Raum und Zeit noch nicht beleuchtet, nämlich die Frage, über welche **Sinne** bzw. Sinnesorgane sich Kunst uns vermittelt. Hier zeigt sich eine Differenz zwischen den Künsten, die sich nicht einfach, wie in den bisher betrachteten Antagonismen, in eine Polarität zweier untrennbar zusammenhängender Pole auflösen lässt:

In unserer alltäglichen Welt spielen unsere fünf Sinne automatisch zusammen, d.h. wir sehen, was wir zugleich hören, ertasten, riechen und schmecken können. Dahingegen fokussieren die meisten Künste originär auf nur einen bis zwei dieser Sinne gleichzeitig. Malerei z.B. betrifft primär die visuelle Wahrnehmung, Plastik und Architektur die visuelle und möglicherweise auch haptische, Musik und Literatur jedoch die auditive Wahrnehmung (äußerlich wie innerlich) usw.⁸⁵ Die olfaktorische und gustatorische Wahrnehmung spielen in der Kunst, wenn überhaupt, eine nur marginale Rolle.

Um diese **Beschränkung** der ästhetischen gegenüber der alltäglichen Wahrnehmung, um diese unauflösbare Differenz der Sinne in den Künsten zu überwinden, haben sich in der Kunstpraxis spätestens seit der Romantik Tendenzen zur Kombination der Künste gebildet. Durch äs-

⁸⁰ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 275-276.

⁸¹ Vgl. ebenda, S. 275, 279.

⁸² Vgl. ebenda, S. 290-291.

⁸³ Vgl. ebenda, S. 289-290.

⁸⁴ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 257.

⁸⁵ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 92.

thetische Ausdrucksformen, in der das Dargebotene mit unterschiedlichen oder sogar allen Sinnen gleichzeitig erfahren wird, durch das **Programm** der **Synästhesie**, wird Kunst zu einer ganzheitlichen ästhetischen Kommunikation, die Menschen in ihrer alltäglichen Sinnlichkeit, im natürlichen Zusammenspiel ihrer Sinne, umfassend anspricht. Die Prinzipien einzelner Sinne werden nicht voneinander isoliert, sondern durch synästhetisches Zusammenspiel unterschiedlicher Künste in ihren Verbindungen entfaltet.⁸⁶ Derartige Kunstprojekte, wie die drei nachfolgend genannten Beispiele, bewegen sich damit in einem **synästhetischen Spannungsfeld**.

Ein prominentes Beispiel ist das Konzept des **Gesamtkunstwerks**, das der Komponist Richard Wagner (1813-1883), anknüpfend an die frühromantische Kunstphilosophie von Novalis (1772-1801) und Friedrich Schlegel (1772-1829)⁸⁷, Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte. Ein praktisches Zusammenspiel der Künste im Gesamtkunstwerk, ihre „Handreichung“ und **Vereinigung**, verkörpert laut Wagner par excellence das Musiktheater, wo, angefangen vom Gebäude, alle ästhetischen Ausdrucksformen aufeinander abgestimmt sind. So formuliert er in *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850): „Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst sind vereinzelt jede beschränkt; in der Berührung ihrer Schranken fühlt sich jede unfrei, sobald sie an ihrem Grenzpunkt nicht der anderen entsprechenden Kunstart in unbedingt anerkennender Liebe die Hand reicht“.⁸⁸

Eine mögliche Motivation für diesen u.a. synästhetischen Ansatz könnte für Wagner das vergrößerte potenzielle Publikum für seine eigenen Werke sein, wenn er vom „*gemeinsamen Drange aller Künste* zur unmittelbarsten Mitteilung an eine *gemeinsame Öffentlichkeit*“⁸⁹ schreibt.

Kurz erwähnt seien noch zwei anders geartete Beispiele aus dem 20. Jahrhundert: Der Maler Wassily Kandinsky (1866-1944) macht in seiner Bühnenkomposition *Der gelbe Klang* (1912) durch Verzicht auf äußere Handlung die Grundelemente Musik, Farbe und Tanz selbst zum Inhalt. Er erreicht damit ein zweckfreies Farben- und Formenspiel mit Musik, eine **abstrakte Synthese** der Künste. Vorwiegend in den 1950er und 1960er Jahren veranstalteten John Cage (1912-1992), Merce Cunningham (1919-2009) und Robert Rauschenberg (1925-2008) als Trio musiktheatralische Happenings, bei denen Musik, Tanz und Bühnenbild unabhängig voneinander agierten und nur durch die Gleichzeitigkeit ihrer Darbietung verbunden waren. So schufen sie eine „**offene Interaktion** künstlerischer Medien“.⁹⁰

⁸⁶ Vgl. ebenda, S. 92-93, 97.

⁸⁷ Vgl. ebenda, S. 90-91.

⁸⁸ Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1887, S. 69.

⁸⁹ Ebenda, S. 150.

⁹⁰ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 96.

1.2. Programm

Das hier beschriebene Programm, die Zielsetzung von Kunst, setzt sich mit der Frage *Was macht Kunst?* oder *Was vermittelt Kunst?* auseinander. Wiederum werden zwei Polaritäten der Kunstgeschichte erörtert. Der alte Streit, ob Kunst von sich aus Darstellung oder Ausdruck ist, mündet in der Debatte, ob wir als Menschen ihr Programm als funktional oder als autonom definieren.

1.2.1. Darstellung versus Ausdruck

1.2.1.1. Darstellung

Der Seite der **Werkästhetik** lässt sich das Verständnis von Kunst als **Darstellung**, das Konzept des **Repräsentationalismus** (von lat. repraesentatio = Darstellung) zuordnen, das ebenso wie der Begriff der Herstellungskunst in der Antike seinen Ursprung findet. Zwei große griechische Wegbereiter unseres abendländischen Denkens, Platon (428/427-348/347 v. Chr.) und Aristoteles (384-322 v. Chr.), bestimmen Kunst nach der **Mimesis**, dem Prinzip der **Nachahmung** handelnder Menschen bzw. der Natur. Erst durch die Nachahmung bzw. Darstellung anderer (meist außerkünstlerischer) Dinge wird also ein Kunstwerk als ein solches begriffen.⁹¹

Seitdem zieht sich der Begriff der Nachahmung „wie ein roter Faden durch die kunsttheoretischen Diskussionen des Abendlandes“ und prägt u.a. im 18. Jahrhundert den französischen Aufklärer Charles Batteux (1713-1780) in seinem Werk *Les beaux-arts réduits à un même principe* (Paris 1746). Dort definiert er Kunst als „Nachahmung der schönen Natur“ – in Malerei, Skulptur und Tanz durch Farben, Formen und Haltungen, in Musik und Poesie durch Klänge oder eine wohlbemessene Rede.⁹²

Beim Repräsentationalismus wird das Verhältnis zwischen Kunst und außerkünstlerischem Sonst von einer Orientierung der Kunst an Formen, Gestalten und Strukturen außerhalb ihrer selbst, von einer „**Weltorientierung**“ oder „**Wirklichkeitsorientierung**“ der Kunst, geprägt. Darstellungskunst orientiert sich in erster Linie am Koordinatensystem **äußerer Wirklichkeit**, an der Welt, und erhält dadurch eine **objektive Dimension**. Weil die Zeichen „**wirklichkeitskonstituierend**“ und auf die Darstellung der Außenwelt hin deutbar sind, können durch Deutungsarbeit (vgl. z.B. Kap. 1.1.1.3.) geistige **Inhalte** erschlossen werden. Als Beispiele für wirklichkeitsorientierte Kunst können die darstellende Malerei, klassische Plastiken, erzählende oder dramatische Literatur, Architektur und erzählerischer Film sowie insgesamt die meisten vor- und postmodernen Künste gelten.⁹³

Das ästhetische Prinzip der Darstellung findet sich auch bei Friedrich Nietzsche (1844-1900) in seinem Traktat *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). Unter Rekurs auf Apollo, den griechischen Gott des Traumes und des schönen, harmonischen Scheins, benennt Nietzsche das Stichwort des „**Apollinischen**“. Nach diesem apollinischen Prinzip des schönen Scheins baut Kunst über klare Form- und Strukturgebung übersichtliche Welten, Ordnungen und Zusammenhänge, d.h. eine strukturierte Wirklichkeit.⁹⁴ Diese kann durchaus komplex sein, wie z.B. bei Michelangelo *Jüngstem Gericht* in der Sixtinischen Kapelle in Rom.

Der Philosoph Walter Benjamin (1892-1940) unterscheidet in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im*

⁹¹ Vgl. u.a. Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart 2006, S. 5-11. / Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 172-174.

⁹² Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 172-174.

⁹³ Vgl. ebenda, S. 69-72, 78, 178-179, 196-197.

⁹⁴ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, München-Wien 1980, S. 21-25.

Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936/39) zwischen echter bzw. reiner und technisch reproduzierter Kunst wie Fotografie und Tonfilm. Mit echter Kunst verbindet er eine sonderbare „Aura“ (vgl. Kap. 1.2.1.2.) und bescheinigt ihr darum eine „auratische Daseinsweise“⁹⁵, ihren Gegenpart könnte man in freier Anlehnung als **nichtauratisch** bezeichnen. Technisch reproduzierte Kunst ist vom Wesen her eine nachahmende, eine technisch produzierte, möglichst authentische Nachahmung eines Originals, so dass ihr Programm durchaus Relevanz für das gesamte Feld der weltorientierten Darstellungskunst aufweist.

Nichtauratische Kunst betrachtet Benjamin als „**Ware**“ mit besonderem Akzent auf ihrem „Ausstellungswert“, d.h. der „Ausstellbarkeit“ ihrer Produkte.⁹⁶ Ihre äußere Schönheit betont zugleich ihre „oberflächliche Seite“, ihr „**Äußerliches**“, ihre „**Flüchtigkeit** und **Wiederholbarkeit**“.⁹⁷ Ihr Programm beinhaltet bloßen „**Zeitvertreib**“, Unterhaltung, Ablenkung und „**Zerstreuung** für ungebildete [...] Kreaturen“, für die „**Masse**“, die nach Zerstreuung verlangt.⁹⁸ Daher erfordert ihre Rezeption kein distanziertes Betrachten und Sich-Versenken in das Kunstwerk, kein Verfolgen der Strukturen des Kunstwerks. Es genügt ein Zustand **distanzlosen** Mitgerissenwerdens, um das Kunstwerk unreflektiert in sich zu versenken bzw. ganz in sich aufzunehmen.⁹⁹ So emanzipiert sich die Rezeption vom Kunstritual, bewirkt eine „Säkularisierung der Kunst“ und verhindert letztlich das Entstehen von Überlieferungen oder Interpretationen.¹⁰⁰ Nach Hegel könnte hier von Geistlosigkeit gesprochen werden und nach heutigem Verständnis gehören sämtliche populäre Strömungen in der Kunst (wie z.B. viele Werke der Unterhaltungsmusik) zur nichtauratischen Kunst.

1.2.1.2. Ausdruck

Auf der Seite der **Rezeptionsästhetik** erweist sich das Verständnis von Kunst als **Ausdruck**, der **Expressivismus** (von lat. *expressio* = Ausdruck), als neuzeitliches Phänomen. Es ist gekoppelt an den Begriff der **Subjektivität**.¹⁰¹

Nach expressivistischer Auffassung kommuniziert das Künstlersubjekt, der Künstler, im Kunstwerk eigene Gefühle, Eindrücke, Erlebnisse oder Erfahrungen als Ausdruck an die Rezipienten.¹⁰² Dieses Programm formuliert der russische Schriftsteller Leo N. Tolstoi (1828-1910) in seinem Werk *Was ist Kunst?* (1898) in bestechend offener Programmatik: „Die Kunst fängt dann an, wenn ein Mensch in der Absicht, den anderen Menschen das von ihm empfundene Gefühl mitzuteilen, dasselbe von neuem in sich hervorruft und es durch gewisse äußere Zeichen ausdrückt.“¹⁰³ Noch 75 Jahre später verrät der Komponist Hans Werner Henze (*1926) in einem *Werkstattgespräch* (1973), dass sich sein künstlerisches Material aus „Reaktionen auf Erlebnisse, Gelesenes, Erfahrenes, Gehörtes“ zusammensetzt.¹⁰⁴ Und vom Komponisten und Organisten Olivier Messiaen (1908-1992) ist der Ausspruch überliefert, dass er „nichts schreiben“ könne, was er „nicht gelebt habe“.¹⁰⁵

⁹⁵ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 2007, S. 11, 14, 18-19.

⁹⁶ Vgl. ebenda, S. 20, 22 (alle Hervorhebungen bei Benjamin vom Autor).

⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 17, 20, 45.

⁹⁸ Vgl. ebenda, S. 15, 43, 45.

⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 35-36, 45.

¹⁰⁰ Vgl. ebenda, S. 14-15, 18-19, 22.

¹⁰¹ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 173, 175.

¹⁰² Vgl. ebenda, S. 173, 176.

¹⁰³ Tolstoi, Leo N., *Was ist Kunst?*, München 1993, S. 73.

¹⁰⁴ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 131.

¹⁰⁵ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 281.

Seinen Höhepunkt erreichte der Expressivismus in unterschiedlichen Künsten zu Beginn des 20. Jahrhunderts im **Expressionismus**, als der Künstler einzig seine **innere Wirklichkeit** im Kunstwerk zum Ausdruck zu bringen beabsichtigte.¹⁰⁶

Beim Expressivismus wird das Verhältnis zwischen Kunst und außerkünstlerischem Sonst von einer „**Selbstorientierung**“ oder **Nichtdarstellung** der Kunst geprägt. Ausdruckskunst orientiert sich in erster Linie am Koordinatensystem **innerer Wirklichkeit**, am Selbst, und gewinnt dadurch eine **subjektive Dimension**. Sie überschreitet jegliche äußere Wirklichkeit und verhält sich damit **wirklichkeitsüberschreitend**. Das empfindende Subjekt bringt in Kunstwerken alltägliche Gefühle und Erfahrungen, Zustände seiner Innenwelt, zum Ausdruck und schafft dabei innerliche **Formen**, ohne sich an irgendwelche äußere Vorgaben zu halten. So werden Formen unseres sonstigen Erfahrens erfahrbar. Als Beispiele für selbstorientierte Kunst können romantische Musik, Fre-Jazz, Happenings, nichtdarstellende Malerei und Plastik, z.B. Jackson Pollocks (1912-1956) *Action Painting*, und experimentelle Poesie sowie insgesamt die meisten modernen Künste angeführt werden.¹⁰⁷

Friedrich Nietzsche bezeichnet das ästhetische Prinzip des Ausdrucks in Anlehnung an Dionysos, den griechischen Gott des Weines, des Rausches und der Ekstase, mit dem Begriff des „**Dionysischen**“. Nach diesem dionysischen Prinzip des Rausches und der Ekstase agiert Kunst losgelöst von Formen, Gestalten und Strukturen der alltäglichen Wirklichkeit, d.h. in ungebundener, autonomer Form-, Gestalt- und Strukturgebung.¹⁰⁸

Hier wird Nietzsche übrigens von Richard Wagner (1813-1883) inspiriert: Für Wagner führt nämlich das „wunderbar ausdrucksvolle Element der Musik“ zu einem Schwelgen „in den erhabenen Genüssen dieser hohen Kunst“, zu einer unverkennbaren „Ekstase“ und letztlich zu einem ewigen ihr Ergebensein. Es „adelt“ selbst „den gemeinsten Menschen“, hebt ihn „weit über seine eigene Natur“ hinaus und leitet ihn „zum bewussten Fühlen und Denken“ an, zur „denkbar höchsten Stufe künstlerischer Vollendung“.¹⁰⁹

Das Feld der selbstorientierten Ausdruckskunst kann im Sinne Walter Benjamins auch als **auratische Kunst** bezeichnet werden (vgl. Kap. 1.2.1.1.). Sie steht für die reine Kunst, für „**Autonomie**“ und „L'art pour l'art“, d.h. für Kunst um der Kunst willen (vgl. Kap. 1.2.2.2.). Kennzeichnend sind ihre **Originalität**, „**Echtheit**“ und „**Einmaligkeit**“.¹¹⁰ Das schafft ihr Respekt und evoziert bei Rezipienten Begeisterung und Ehrfurcht gegenüber ihrer Größe. Darum ist ihre Bedeutung von „**Dauer**“, sie entwickelt sich zur lebendigen und wandelbaren „**Tradition**“, zum „Kulturerbe“, das „geschichtliche Zeugenschaft“ ablegt. Sie wird Teil einer Geschichte der Überlieferung und der Interpretation.¹¹¹ Ihr Akzent liegt auf dem „Kultwert“ ihrer „Ritualfunktion“, **Aura** definiert Benjamin daher als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“.¹¹² Trotz der räumlichen Nähe der Materie, des Materials, beinhaltet der Kultwert auratischer Kunst beim Betrachter eine gefühlte, strukturelle „Unnahbarkeit“ und Ferne, eine „**natürliche Distanz**“ der Rezeption. Denn die Kunstwerke verlangen vom Betrachter „Sammlung“, damit er sich – so das

¹⁰⁶ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 175.

¹⁰⁷ Vgl. ebenda, S. 70-71, 178-179, 196-198.

¹⁰⁸ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, München-Wien 1980, S. 21-25.

¹⁰⁹ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 69, 72.

¹¹⁰ Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 2007, S. 12-13, 17-19, 24 (alle Hervorhebungen bei Benjamin vom Autor).

¹¹¹ Vgl. ebenda, S. 14-15, 17.

¹¹² Vgl. ebenda, S. 16, 18, 20.

Programm auratischer Kunst – in sie **innerlich versenken** kann.¹¹³ Nach Hegel könnte hier vom geistigen Gehalt gesprochen werden und nach heutigem Verständnis gehören sämtliche esoterische Strömungen in der Kunst (wie z.B. viele Werke der ernsten Musik) zur auratischen Kunst.

1.2.1.3. Polarität von Darstellung und Ausdruck

Wie schon beim **Antagonismus** von Zeichen und Erfahrung bzw. von Raum und Zeit geht auch aus dem Vergleich von werk- und rezeptionsästhetischer Programmatik von Kunst eine **Polarität** hervor, bei der beide Pole zur jeweils anderen Seite hin tendieren:

In den bildenden Künsten spricht das herkömmliche Messen der künstlerischen Leistung an der Nachahmungsqualität durchaus für das Kunstverständnis des **Repräsentationalismus**. Dahingegen lassen sich originär eher abstrakte Künste wie Musik, Poesie und Tanz schon von Anfang an weitaus schwieriger in den Begriff der Repräsentation integrieren. Doch auch Bilder, Plastiken und darstellende Literatur haben schon immer weit über ihre geordneten Formen und Strukturen, über die Wirklichkeit, hinausgegriffen – nicht erst seit den Skulpturen des Bildhauers Alberto Giacometti (1901-1966). Und bereits in vormodernen Epochen und Stilrichtungen, z.B. in Manierismus oder Romantik, waren rauschhafte und ekstatische Prinzipien präsent, z.B. in der spielerischen Literatur eines Laurence Sterne (1713-1768) oder in der fantastischen Literatur eines Jean Paul (1763-1825). Schließlich lassen auch zerstreute Künste wie der Film den Aufbau ästhetischer Distanz zu.¹¹⁴

In allen eher darstellenden Kunstwerken lassen sich Ausdrucksmomente finden, wenngleich sie abhängig vom Dargestellten bleiben. So tragen in Honoré Daumiers (1808-1879) Gemälde *Die Wäscherin* (um 1863) die dunklen Farben des Vordergrunds vor allem deshalb den Ausdruck von Schwere, weil die eine Treppe hinaufsteigende Frau schwer beladen ist. Motiv und Farbgebung verschmelzen zu *einem* Ausdruck, zu einer „Einheit von Dargestelltem und Darstellungsweise“.¹¹⁵ Auch in darstellender Literatur können sich z.B. das „Stakkato eines narrativen Textes“ oder das „Legato einer geschmeidig dahinfließenden Erzählung“ zwischen den Zeilen mit dem wörtlich Erzählten bzw. Dargestellten zu *einem* Ausdruck verbinden.¹¹⁶

Ein Paradebeispiel für selbstorientierte Tendenzen in der Darstellungskunst stellt der Streit um die **Programmmusik** in der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts dar. Ihre Gegenseite, die **absolute Kunst**, betont als Resultat eines langen Autonomisierungsprozesses (vgl. Kap. 1.2.2.2.) ihr selbstorientiertes Programm jenseits äußerer programmatischer Bindungen. Danach schöpfen Kunstwerke Formen, Strukturen und Inhalt aus sich selbst heraus, d.h. aus dem jeweiligen künstlerischen Medium wie dem Tonsystem abendländischer Musik, so dass diese – zumindest im ersten Moment – nicht über das Kunstwerk hinausreichen. In Malerei und Literatur führte die Befreiung von Fremdbestimmung zu zunehmender Verselbständigung und Abstraktion darstellerischer und sprachlicher Formen.¹¹⁷

Demgegenüber zeigt sich Programmmusik durch die explizite Darstellung von Phänomenen der äußeren Welt, z.B. von Sonnenaufgängen und Meeresrauschen, als eine „im weitesten Sinn

¹¹³ Vgl. ebenda, S. 18, 35-36, 45.

¹¹⁴ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 72, 77, 109, 174-175.

¹¹⁵ Vgl. Franz Koppe, *Selbstwert und Geltungsanspruch der Kunst*, Darmstadt 2001, S. 127.

¹¹⁶ Vgl. ebenda, S. 129.

¹¹⁷ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 181-182, 222.

darstellende Musik“. Doch die Verknüpfung der Musik zur äußeren Wirklichkeit ist Teil eines Interpretationsprozesses, die Musik ist nicht von sich aus darstellend. Auch in den Symphonischen Dichtungen von Hector Berlioz (1803-1869) oder Franz Liszt (1811-1886) werden Formen und Strukturen aus dem künstlerischen Material heraus über künstlerische Verfahrensweisen zu geistigem Inhalt entwickelt. Daher lässt sich Programmkunst wie alle Kunst durchweg als absolute Kunst aus sich selbst heraus verstehen, distanziert rezipieren und rein ästhetisch erfahren. Letztlich wird das inhaltliche Verständnis von Kunstwerken „mit dem Begriff der absoluten Kunst von der Frage gelöst, auf welchen Gegenstand die Werke bezogen sind“.¹¹⁸

Auch die Ausdruckskunst des **Expressivismus** gibt es nicht in Reinform, sogar auf den ersten Blick selbstorientierte Kunstwerke zeigen eine klare weltorientierte Qualität: Noch in den konstruiertesten musikalischen Partituren der Zweiten Wiener Schule (ca. 1909-1935) oder des Serialismus (ca. 1947-1960er) leben klangliche Ordnungen unserer alltäglichen Wirklichkeit aus Klängen, Tönen, Stimmen und Geräuschen fort. Zwei herausragende Beispiele rauschhafter, ekstatischer Musik, das Gesamtwerk Richard Wagners (1813-1883) und die Symphonien Gustav Mahlers (1860-1911), lassen sich als „musikalischer Weltentwurf“ verstehen. Gleichermäßen sind viele innerliche Kunstwerke in der Lage, Zerstreung und Distanzlosigkeit herbeizuführen – die Lektüre artifizierlicher Gedichte eines Rainer Maria Rilke (1875-1926) kann durchaus unterhaltsam sein.¹¹⁹

Eine mögliche Ursache dieser weltorientierten Tendenzen der Ausdruckskunst kann in der Problematik begründet sein, dass wir **Formen und Strukturen** nur in der **äußeren Welt** kennen. Wenn eine Innenwelt als solche in ihren subjektiven Gefühlen und Zuständen zum Ausdruck kommen soll, müssen Formen und Strukturen der Außenwelt so konfiguriert werden, dass sie in irgendeiner Weise diese Innenwelt widerspiegeln. Für die Darstellung der Innenwelt müssen wir also auf Formen und Strukturen der Außenwelt zurückgreifen. Ausdruck bleibt immer mit der äußeren Welt verbunden.¹²⁰

Aufgrund dieser Problematik lässt sich der unscharfe Begriff des Expressivismus, wie schon die Rede von der ästhetischen Erfahrung (vgl. Kap. 1.1.1.2. / 1.1.1.4.), einerseits schwer präzisieren. Für seine **theoretische Explikation** bleibt es z.B. von Grund auf eine offene Frage, wie genau die Transformation von Gefühlen, Eindrücken, Erlebnissen oder Erfahrungen in ein Kunstwerk funktioniert, inwiefern ein Kunstwerk also in diesen Größen begründet sein könnte. Zudem wäre zu klären, warum ein Kunstwerk (nur) zur Mitteilung dieser subjektiven Zustände geschaffen werden sollte, wenn sich dafür möglicherweise andere Kommunikationsmittel, wie z.B. Mimik, Gestik oder die einfache Erzählung, viel besser eignen. Außerdem würde vermutlich selbst in der Musik, der aufgrund ihres abstrakten Status eine besondere Affinität zum Expressivismus nachgesagt wird, purer Ausdruck eher zur schlichten Gefühlsartikulation einfacher Liebeslieder führen als zum komplexen Gebilde einer Beethoven-Symphonie. In anderen Worten ist es fraglich, ob sich Kunst in der Vermittlung von Ausdruck erschöpft. Und selbst wenn sich das Faktum nicht abstreiten lässt, dass ästhetische Erfahrung bei Rezipienten von Kunst oftmals starke Gefühle weckt und besondere Erlebnisse auslöst, kann man das Vorhandensein solcher Gefühle und Erlebnisse nicht automatisch auch beim Künstler voraussetzen.¹²¹

Andererseits benötigt der Künstler als Voraussetzung künstlerischen Schaffens nach landläu-

¹¹⁸ Vgl. ebenda, S. 182-183.

¹¹⁹ Vgl. ebenda, S. 72, 77.

¹²⁰ Vgl. ebenda, S. 179-180.

¹²¹ Vgl. ebenda, S. 176-177.

figer Meinung eine besondere Sensibilität sowie eine besondere Inspiration aus der Intensität seines Erlebens. Die Prominenz dieses weit verbreiteten Bildes zeigt, dass der Expressivismus trotz seiner theoretischen Ungreifbarkeit nicht erledigt ist.¹²²

Zusammenfassend lässt sich zum einen konstatieren, dass Repräsentationalismus und Expressivismus beide die **Darstellung** zu ihrem Programm machen. Bei der Darstellung von sowohl Außen- als auch Innenwelt handelt es sich um ein äußeres, weltorientiertes Programm der Kunst. Denn auch das subjektive Ausdruckspotential von Kunstwerken hängt damit zusammen, dass wir ihren Inhalt auf objektive Aspekte bzw. Formen der Welt beziehen können. Zum anderen kann sich dieser Inhalt von Kunst als absoluter Kunst grundsätzlich nur aus ihren eigenen Formen und Strukturen heraus **ausdrücken** (s.o.). Daher kann auch die Darstellung objektiver Inhalte eines Kunstwerks, z.B. einer konkreten historisch-kulturellen Situation, für Rezipienten nur durch den Prozess subjektiver ästhetischer Erfahrung erschlossen werden. Auch bei Darstellungskunst kann man von einem inneren, selbstorientierten Programm sprechen. Das Programm von Kunst beinhaltet also stets Darstellung und Ausdruck, Welt und Selbst, gleichermaßen.¹²³

Dabei scheint vielen Künstlern ein ausgewogenes Verhältnis dieser Polarität am Herzen zu liegen, wie an den Gegensatzpaaren der folgenden Komponistenzitate gezeigt werden soll: Karl Amadeus Hartmann sieht sein Kunstideal in einem „Gleichgewicht zwischen Form und Ausdruck“¹²⁴, Pierre Boulez (*1925) in einer „Balance [...] zwischen Technik und Ausdruck“¹²⁵ und Arnold Schönberg (1874-1951) in einer „Synthese von Bewusstem und Unbewusstem, von Verstand und Gefühl“¹²⁶. Im Schaffensprozess müssen darum folgende Elemente zusammenwirken bzw. sich gegenseitig vollkommen durchdringen: „Exakte Planung und spontane Entscheidung“ bei Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), „intellektuelle Überlegungen und mehr unbewusste Empfindungen“ sowie „Konstruktives“ und „Intuitives“ bei György Ligeti (1923-2006) und schließlich „Ordnung“ und „Freiheit“ bei Pierre Boulez.¹²⁷

1.2.1.4. *Kunstphilosophischer Exkurs: Personalere Dingbezug*

Wie schon hinsichtlich der ästhetischen Erfahrung, kann auch für den Begriff des Ausdrucks in der Kunst eine kunstphilosophische Vertiefung nutzbringend sein, da es sich ebenfalls um ein theoretisch schwer zu fassendes Phänomen handelt (vgl. Kap. 1.2.1.3.). Über den personalen Dingbezug weist der Philosoph Franz Koppe (*1931) in seinem Text *Selbstwert und Geltungsanspruch der Kunst* (2001) den Ausdruckscharakter für alle Kunstformen nach.

Ausgangspunkt des Gedankenganges bilden bei Koppe – in Anlehnung an Nelson Goodmans (1906-1998) Hauptwerk *Sprachen der Kunst* (1969) – zwei Gemeinsamkeiten von Kunst und Wissenschaft, nämlich die von beiden gleichermaßen beanspruchte „Zweckfreiheit“ hinsichtlich praktischer Zwecke sowie das Programm „kognitiver Welterschließung unter dem Wertmaßstab kognitiver Vortrefflichkeit“.¹²⁸

Am Beispiel des Erdmondes markiert Koppe die entscheidende programmatische Differenz zwi-

¹²² Vgl. ebenda, S. 177.

¹²³ Vgl. ebenda, S. 180-181, 199, 207-208.

¹²⁴ Vgl. Karl Amadeus Hartmann, *Warum ist Neue Musik so schwer zu hören?* (1954), Rodenkirchen 1958, S. 135.

¹²⁵ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 57.

¹²⁶ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 169.

¹²⁷ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 38-39, 58, 181.

¹²⁸ Vgl. Franz Koppe, *Selbstwert und Geltungsanspruch der Kunst*, Darmstadt 2001, S. 106-107, 131.

schen Kunst und Wissenschaft: Die **Wissenschaft**, z.B. die Astronomie, strebt nachprüfbares und personenunabhängiges bzw. personenneutrales Faktenwissen über den Mond mit **intersubjektiver Geltung** und Akzeptanz an und weist damit einen **apersonalen** Charakter auf. Demgegenüber zeigt sich in der **Kunst** z.B. bei Sagen, Liedern und Gedichten über den „Mann im Mond“ auf der produktiven wie auf der rezeptiven Seite gerade ein „**personaler Dingbezug**“¹²⁹ als wesentlich. Denn das Kunstwerk wird geprägt von seinem produktiven Urheber, der im Kunstwerk seine persönliche Eigenart und Eigensicht, seinen personalen Lebens- und Weltbezug zum Ausdruck bringt. Diese Eigenschaften und Sichtweisen wiederum können, müssen aber nicht von Rezipienten geteilt werden. Koppe spricht der Kunst deshalb **konsubjektive Geltung** zu.¹³⁰

So wie eine Person unterschiedliche und selbst gegensätzliche Eigenarten und Eigensichten spannungsreich in sich vereinen kann, können auch in der Kunst durch ihren personalen Charakter unterschiedliche oder sogar **gegensätzliche** Dingbezüge und Geltungsansprüche nebeneinander und ineinander koexistieren, d.h. sich vermischen und polare Spannungen erzeugen. In der Wissenschaft schließen gegensätzliche Geltungsansprüche einander in der Regel aus.¹³¹ Die These vom personalen Dingbezug in der Kunst lässt sich für die Extreme sowohl welt- als auch selbstorientierter Kunsttendenzen nachweisen:

1.2.1.4.1. Aleatorische Kunst

Der Rückzug des Autors bzw. die Minimalisierung seiner Subjektivität in der weltorientierten Darstellungskunst gipfelt besonders im Avantgardismus des 20. Jahrhunderts in der **aleatorischen Kunst** (von lat. *alea* = Würfel). In dieser erwürfelten Zufallskunst werden entweder fertig vorgefundene Natur- oder Alltagsgegenstände, sogenannte *objets trouvés* oder *Ready-mades*, in die Kunstsphäre transferiert, wie z.B. bei der berühmten Fontäne (1917) des Objektkünstlers Marcel Duchamp (1887-1968) oder bei einer poetisierend rezipierten wissenschaftlichen Abhandlung über den Mond, oder es werden nach Zufallsprinzipien eigens hergestellte Produkte, z.B. Erzeugnisse eines „digitalen Zufallsgenerators“, als Kunstwerke deklariert.¹³²

In der langen Geschichte dieser aleatorischen Kunst haben sich also verschiedene Formen des „Würfels“ ausgeprägt, das aleatorische Prinzip der Kunsterzeugung durch Würfeln hat sich jedoch nicht verändert. Aleatorische Kunst markiert in all ihren Ausprägungen den gezielten Versuch, den personalen Charakter von Kunst zu eliminieren.¹³³ Dies gelingt ihr aber aus mindestens folgenden drei Gründen nicht:

Erstens gibt es immer ein **Vorher** und ein **Nachher des Zufalls**: vorher das Zufallskonzept, einen Versuchsaufbau wie die absichts- und fantasievolle Programmierung des Zufallsgenerators, und nachher eine personenabhängige, kreative Wahrnehmung und Auswertung der Zufallsprodukte. Dabei kommt es entweder zur Korrektur bzw. weiteren Manipulation des Versuchsaufbaus (des „Vorhers“) oder schon zur Selektion und Konstellation der definitiven Kunstgebilde, also zum Zufallstransfer in den Kunstkontext. Es liegt immer eine personal kalkulierte, artefaktische Leistung vor. Aleatorische Kunst verlangt vom Künstler eine dem technischen Leistungsniveau entsprechende „**Gestaltungskompetenz**“, die hochgradig von der Person des Urhebers

¹²⁹ Ebenda, S. 113.

¹³⁰ Vgl. ebenda, S. 111-114, 117, 131.

¹³¹ Vgl. ebenda, S. 115.

¹³² Vgl. ebenda, S. 115, 132.

¹³³ Vgl. ebenda, S. 122.

abhängt.¹³⁴

Im Gegensatz zur Idyllisierung und Personifizierung von Vertrautem in herkömmlicher Darstellungskunst führt der ungewohnte Kunstkontext genuin kunstferner Gegenstände in der aleatorischen Kunst zweitens zu perspektivischen Verfremdungen oder Desillusionierungen. Dies kann eine irritierende oder enigmatische **Unbestimmtheit** hinsichtlich ihrer Deutung auslösen, ist aber durchaus vom Urheber beabsichtigt und gerade deshalb personal.¹³⁵

Drittens wird die gleiche kreative Wahrnehmung auch dem **Rezipienten** zugemutet, denn jede Minimierung subjektiver Kreativität auf der Produktionsseite fordert deren Maximierung auf der Rezeptionsseite heraus, so dass sich unterm Strich an der „Bilanzsumme der Subjektivität in der Kunstpraxis“ wenig ändert.¹³⁶

Streng genommen werden bei aleatorischer Kunst durch den Einsatz von Würfeln bzw. Zufalls-generatoren anstelle traditioneller handwerklicher Geräte oder Praktiken lediglich neue Gestaltungs- und Ausdrucksformen erschlossen. Sie bleibt aber eine **Urheberkunst** – die Bedeutung des Urhebers für das jeweilige Kunstwerk zeigt sich in der Praxis z.B. darin, dass in Ausstellungen und Aufführungen aleatorischer Werke üblicherweise der individuelle Personennamen ihres eigentlichen Erzeugers als Kunstwerk genannt wird. Der personale Kunstcharakter lässt sich also durch aleatorische Entpersonalisierungs-Tendenzen zwar minimieren, jedoch nicht eliminieren.¹³⁷

Laut Franz Koppe wäre in der völligen Eliminierung des personalen Kunstcharakters zugleich die Kunst selbst eliminiert. Damit gehört aleatorische Kunst zu den **Grenzexperimenten** auf der Gratwanderung zwischen Grenzerweiterung konventioneller Grenzen zugunsten kreativen Neulands einerseits und Grenzüberschreitung bis hin zur Selbstauflösung von Kunst andererseits.¹³⁸

1.2.1.4.2. Abstrakte Kunst

Die Abkehr oder Loslösung von gegenständlicher Darstellung in der selbstorientierten Ausdruckskunst führt zu einer fortschreitenden Abstraktionstendenz und gipfelt in der sogenannten **abstrakten Kunst**. Sie gilt als Inbegriff für die „Einlösung des Autonomiepostulats der Kunst“ (vgl. Kap. 1.2.2.2.), da sich der Künstler für das Ausdrucksmoment seines abstrakten Artefakts von keinerlei gegenständlicher Darstellung mehr abhängig macht. Aufgrund dieser absoluten Fokussierung auf den reinen Ausdruck frei von äußeren Vorgaben spricht Koppe bei abstrakter Kunst, dem Extrem der Ausdruckskunst, durchaus angemessen von der „[reine[n]] Form des personalen Dingbezugs“.¹³⁹

Dass in abstrakter Kunst – entgegen geläufiger Vorurteile – personale Ausdrucksmomente überhaupt wirksam werden, lässt sich an zahlreichen Beispielen belegen:

In der **abstrakten Skulptur** eines Richard Serra (*1939) kann die Schwere des stählernen und bleiernen Materials einen sinnlichen Ausdruck von Schwere in verschiedenen Lebenserfahrungen symbolisieren. In der **abstrakten Malerei oder Collage** stehen die *Monochromien* eines Yves Klein (1928-1962) ebenso für ausdrucksstarken, wenn auch abstrakten Expressionismus wie die *Drip Paintings* eines Jackson Pollock (1912-1956), die so ausdrucksbezogene Titel wie

¹³⁴ Vgl. ebenda, S. 122-123.

¹³⁵ Vgl. ebenda, S. 114-116.

¹³⁶ Vgl. ebenda, S. 124, 132.

¹³⁷ Vgl. ebenda, S. 124-125.

¹³⁸ Vgl. ebenda, S. 125.

¹³⁹ Vgl. ebenda, S. 117.

etwa *Autumn Rhythm* (1950) tragen.¹⁴⁰

Die bereits erwähnte **absolute Musik** hat jenen Abstraktionsprozess der Abkehr vom Darstellungscharakter (z.B. durch Bindung an eine Textgrundlage) bereits lange vor den bildenden Künsten vollzogen. Dort zeigt sich der personale Ausdruck des Komponisten sowohl in den erfindungsreichen wie konstruktionsstrengen *Goldberg-Variationen* (1741) Johann Sebastian Bachs (1685-1750) als auch in der antagonistischen Dramatik der großen Symphonien Ludwig van Beethovens (1770-1827), in der sensibel nuancierten Expressivität der Streichquartette Franz Schuberts (1797-1828), in Claude Debussys (1862-1918) malerisch assoziativen Orchesterimprovisation oder in Karlheinz Stockhausens (1928-2007) ‚intuitiver‘ Atonalität. Und beim **abstrakten Ausdruckstanz**, einer Verschränkung visueller und akustischer Kunst, äußert sich der personale Ausdruck allein durch das Agieren lebendiger Menschengestalten.¹⁴¹

Der abstrakten, puristischen oder absoluten Kunst kann man also niemals fehlenden personalen Ausdruck vorwerfen. Ihrem Ausdruck droht allerdings die Gefahr, vielen Rezipienten verborgen zu bleiben, die sich mit seiner „konzeptionellen Genese“¹⁴² nicht hinreichend vertraut machen und dadurch kein Deutungsmuster bzw. keinen Erschließungsansatz suchen bzw. finden.¹⁴³ Abstrakte Kunst ließe sich aber als ein **Grenzexperiment** auf der Gratwanderung zwischen Maximierung des Ausdrucks und z.T. verschlüsselter Zugänglichkeit dieses maximalen Ausdrucks betrachten.

1.2.1.4.3. Fazit

Indem dieser argumentative Exkurs den personalen Dingbezug für sowohl welt- als auch selbstorientierte Extreme der Kunst belegt hat, kann er für jegliche Kunstform postuliert werden.

Der amerikanische Philosoph und Kunstkritiker Arthur Coleman Danto (*1924) erweitert in seinem Werk *Die Verklärung des Gewöhnlichen* (1981) die These vom personalen Dingbezug. Er überträgt den personalen Charakter von Kunst auf den **Personal- oder Individualstil** von Künstlern und ihrer Gesamtwerke oder Schaffensphasen. Der Individualstil betrifft bei Danto aber auch die Individualität jedes einzelnen Kunstwerks in seiner durch die Eigenart und Eigensicht seines Urhebers geprägten Besonderheit. In dieser rhetorischen Gleichsetzung von Stil und Person bringt Danto die Struktur eines Stils mit der Struktur seiner Persönlichkeit und die Größe des Stils mit der Größe seiner Persönlichkeit in Verbindung.¹⁴⁴

Aus dem personalen Dingbezug resultieren letztlich Individualität und Nichtaustauschbarkeit für alle Kunstwerke, eine „**Synonymlosigkeit**“, die für den Kunstcharakter von Kunst konstitutiv ist.¹⁴⁵ Diese Synonymlosigkeit von Kunstwerken wurde bereits auf der Zeichenseite über die definitive Bestimmtheit nachgewiesen (vgl. Kap. 1.1.1.1.), über den personalen Dingbezug ist der Nachweis auch für die Erfahrungsseite erbracht.

1.2.2. Funktionalität versus Autonomie

Die Debatte, ob wir als Menschen das Programm von Kunst als funktional oder als autonom definieren, repräsentiert nicht nur die gedankliche Fortspinnung der Unterscheidung zwischen

¹⁴⁰ Vgl. ebenda, S. 119.

¹⁴¹ Vgl. ebenda, S. 120-121.

¹⁴² Ebenda, S. 116.

¹⁴³ Vgl. ebenda, S. 118.

¹⁴⁴ Vgl. Arthur Coleman Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt a.M. 1984, S. 300, 314.

¹⁴⁵ Vgl. Franz Koppe, *Selbstwert und Geltungsanspruch der Kunst*, Darmstadt 2001, S. 126 (Hervorhebung vom Autor).

Darstellungs- und Ausdruckskunst. Sie kann auch als Resultat eines langen und typischen **Ausdifferenzierungs- und Emanzipierungsprozesses** verstanden werden, nämlich der Emanzipation von Kunst und Künstlern gegenüber äußeren Zwängen.¹⁴⁶

Die historischen Wurzeln dieses Emanzipationsprozesses liegen bereits in der Antike: Während den Künsten damals traditionell eine vor allem sittliche Funktion zugesprochen wurde, löst sich schon im perikleischen Zeitalter (5. Jh. v. Chr.) die attische Tragödie aus dem religiös-kultischen Rahmen zu Ehren des Dionysos. Die großen Bildhauer der hellenistischen Epoche (4. bis 1. Jh. v. Chr.) interessieren sich für Probleme der Plastik um ihrer selbst willen und in der Blütezeit des Römischen Reiches (bes. 2. Jh. n. Chr.) gelangt die Dichtkunst zu einer gewissen Freiheit. Schließlich feiert man in der Renaissance die göttliche Schöpferkraft begnadeter Künstler (z.B. eines Michelangelo), während das Schöne gleichrangig neben das Wahre und Gute rückt. Einen bedeutenden Autonomisierungsschub gibt es im 18. Jahrhundert, als viele Künstler materiell unabhängig werden und sich von thematischen wie stilistischen Vorgaben emanzipieren. Zu Zeiten Johann Wolfgang von Goethes (1749-1832) oder Richard Wagners (1813-1883) kann endgültig der Künstler als Künstler verehrt und mit einer ausgezeichneten Rolle zum festen Bestandteil des Kunstlebens werden.¹⁴⁷

Am Ende dieses Emanzipierungsprozesses stehen autonome **absolute Kunst** (vgl. Kap. 1.2.1.2. / 1.2.1.3.) und autonome **freie Künstler**. Die absolute, ästhetische Kunst verweigert sich allen „gesellschaftlichen Nützlichkeitspostulaten“¹⁴⁸ und folgt stattdessen der Eigenlogik ihrer ästhetischen Kategorien. Damit beansprucht sie einen Eigenwert und trifft eine ästhetische Aussage über ihren Status als Kunst. Freie schaffende Künstler befreien sich von höfischen und religiösen Auftraggebern, ideologischen Vorgaben und Nachahmungsverpflichtungen. Als selbstbestimmte ästhetische Subjekte wählen sie in eigener Regie Themen und Gegenstände sowie Formen, Präsentations- und Gestaltungsweisen.¹⁴⁹

Letztlich bewegt sich **Immanuel Kant** (1724-1804) voll im Zeitgeist, wenn er in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) mit dem Begriff der Selbstzweckhaftigkeit von Kunst (vgl. Kap. 1.1.1.4.1.) ihre **Autonomie** philosophisch untermauert. Mit diesem Dogma der Kunstautonomie markiert Kant zum einen endgültig die Trennung der hohen und schönen von der niedrigen und nützlichen Kunst wie dem Handwerk, die bloß angenehmer Zeitvertreib ist.¹⁵⁰

Zum anderen verknüpft Kant gleichzeitig den ästhetischen „Sinnenreiz“ und die Dankbarkeit für das Schöne mit einer „Beförderung der Kultur der Gemütskräfte zur geselligen Mitteilung“ und mit einem „**moralischen Interesse**“.¹⁵¹

Auch beim Komponisten Ludwig van Beethoven (1770-1827) finden sich beide Seiten dieser Kantschen Medaille. Einerseits formuliert er: „Man sagt, vox populi, vox dei [Volkes Stimme ist Gottes Stimme] – ich habe nie daran geglaubt.“ und: „Ich will nur noch schreiben, was mich selbst erfreut“. Andererseits postuliert er: „Alle echte Erfindung ist ein moralischer Fortschritt“.¹⁵²

¹⁴⁶ Vgl. Christian Thies, *Kritik der Kunst. Avantgarde und Autonomie*, Darmstadt 2001, S. 194.

¹⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 194. / Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 175.

¹⁴⁸ Reinold Schmücker, *Funktionen der Kunst*, Darmstadt 2001, S. 15.

¹⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 15-16. / Christian Thies, *Kritik der Kunst. Avantgarde und Autonomie*, Darmstadt 2001, S. 206-208.

¹⁵⁰ Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 1993, §44, S. 157-158.

¹⁵¹ Vgl. ebenda, §59, S. 215 / §86, S. 316 / §44, S. 158 (Hervorhebung vom Autor).

¹⁵² Vgl. Josef Rufer, *Bekennnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 33, 35.

Durch diese Brücken vom Schönen (und Erhabenen) zum Moralischen können sich fortan entgegengesetzte Kunstströmungen gleichermaßen auf Kant berufen: Die Strömungen der einen Seite kämpfen für eine Re-Funktionalisierung bzw. Re-Moralisierung von Kunst, die Strömungen der anderen Seite für die Fortsetzung bzw. Vollendung der Emanzipationsentwicklung zur Kunstautonomie.¹⁵³

Für beide Seiten sollen im Folgenden sowohl kunstphilosophische als auch kunstpraktische Beispiele gegeben werden. Daraus ergibt sich wiederum eine Polarität für das gesamte Feld der Kunst, denn in ihrer Konsequenz führt die Funktionalität von Kunst zu ihrer Auflösung im Leben und die Autonomie von Kunst zu ihrer Distanzierung vom Leben.

1.2.2.1. Funktionalität

Die Strömung der **Re-Funktionalisierung bzw. Re-Moralisierung von Kunst** beginnt spätestens mit dem **Humanismus** eines Friedrich Schiller (1759-1805), der dem Ästhetischen in seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1793-94) moralisch-pädagogische Aufgaben zuschreibt.¹⁵⁴

Ende des 19. Jahrhunderts entsteht der Trend, über eine **Re-Integration von schönen und nützlichen Künsten** die Kunst (wieder) in den Dienst des Lebens zu stellen. Diesem Vorsatz folgen die Arts-and-Crafts-Bewegung unter John Ruskin (1819-1900) und William Morris (1834-1896), der Jugendstil (ca. 1890-1905), das Bauhaus des Walter Gropius (1883-1969) sowie bis heute Design und funktionalistische Architektur.¹⁵⁵ Auf Seiten der Musik des 19. Jahrhunderts ließe sich dieser Gesinnung die Entstehung der Programmmusik (vgl. Kap. 1.2.1.3.), der Salonmusik und der Operette zuordnen.

Eine andere Richtung verfolgt in Religion und Weltanschauung eine „**Re-Integration von Kunst und Moral**“. Die Präraffaeliten lassen sich Mitte des 19. Jahrhunderts von Malern des Mittelalters inspirieren, viele Symbolisten um 1900 sympathisieren mit einer „mystischen Spiritualität“, Kunstrichtungen wie Futurismus, Neue Sachlichkeit oder sozialistischer Realismus stellen sich in den Dienst totalitärer Regime – z.T. theoretisch untermauert von Denkern wie Georg Lukács (1885-1971) – und Peter Schneider (*1940) will im Westen für die sozialrevolutionären Ansätze im Umkreis der Studentenbewegung von 1968 nur agitatorische und propagandistische Funktionen der Kunst gelten lassen.¹⁵⁶

Der Komponist Luigi Nono (1924-1990) handelt z.B. „nicht aus rein ästhetischen Überlegungen“, sondern er bezweckt mit seinem künstlerischen Wirken die „Verbreitung der Ideen, auf die es im Klassenkampf ankommt“, möchte „Nachricht geben vom desolaten Stand der Gesellschaft“, „mitwirken“ und „Bewusstsein stiften“.¹⁵⁷ Auch der Komponist Helmut Lachenmann (*1935) möchte mit seiner Kunst „an der Emanzipation des Geistes und an der Veränderung des gesellschaftlichen Denkens mitwirken“.¹⁵⁸

Schließlich wäre noch der **ästhetische Avantgardismus** zu nennen, für den Henri de Saint-Simon (1760-1825) als Namensgeber fungiert, indem in seinem Werk *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* (1825) den militärischen Begriff der Avantgarde auf die Künstler als

¹⁵³ Vgl. Christian Thies, *Kritik der Kunst. Avantgarde und Autonomie*, Darmstadt 2001, S. 195.

¹⁵⁴ Vgl. Friedrich von Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Salzburg o.J., S. 527-590.

¹⁵⁵ Vgl. Christian Thies, *Kritik der Kunst. Avantgarde und Autonomie*, Darmstadt 2001, S. 196.

¹⁵⁶ Vgl. ebenda, S. 196.

¹⁵⁷ Vgl. Klaus Schweizer / Arnold Werner-Jensen, *Reclams Konzertführer*, Stuttgart 1998, S. 986-987.

¹⁵⁸ Vgl. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Wiesbaden 1996, S. 152.

neue Priesterklasse überträgt.¹⁵⁹ Diese Idee wird etwa 100 Jahre später in der **aktionistischen Moderne** auf radikale Weise realisiert: Als Protest gegen Ästhetizismus und Marginalisierung der Kunst wollen Dadaisten, französische Surrealisten (*écriture automatique*) und russische Konstruktivisten Anfang des 20. Jahrhunderts die Kunst im Leben „aufheben“, d.h. gleichzeitig beseitigen, bewahren und auf ein höheres Niveau heben. Nachfolger finden sich in den 1960er und 1970er Jahren in der Aleatorik unter John Cage (1912-1992) oder Jackson Pollock (1912-1956), im Kollektivismus der „factory“ von Andy Warhol (1928-1987), in Fluxus-Bewegungen sowie in „Happenings und Performance-Aktionen“, bis in die heutige Zeit.¹⁶⁰

1.2.2.2. Autonomie

Die entgegengesetzte Strömung der **fortgesetzten Autonomisierung von Kunst** nimmt mit der deutschen Frühromantik ihren Anfang: Für August Wilhelm Schlegel (1767-1845) liegt es in der Nachfolge Kants „im Wesen der schönen Künste, nicht nützlich sein zu wollen“, denn das Schöne sei „auf gewisse Weise der Gegensatz des Nützlichen“.¹⁶¹

Der junge Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) bezeichnet 1796, wahrscheinlich in Zusammenarbeit mit Friedrich Hölderlin (1770-1843) und Friedrich Wilhelm Schelling (1775-1854), den „ästhetische[n] Akt“ als „höchste[n] Akt der Vernunft“¹⁶². Damit steigert er den deutschen Idealismus zu einem „**Ästhetizismus**“ oder „**ästhetischen Fundamentalismus**“. Getragen von der Überzeugung, nur die Kunst könne das **Absolute** erfassen und deshalb Politik und Religion ersetzen, bündelt Richard Wagner (1813-1883) schließlich die künstlerischen Kräfte und führt die Künste zum oben erwähnten **Gesamtkunstwerk** (vgl. Kap. 1.1.2.4.) zusammen.¹⁶³

Auf französischer Seite deutet die erste schriftliche Überlieferung der Formel „**L'art pour l'art**“ auf einen Tagebucheintrag aus dem Jahre 1804 von Benjamin Constant (1767-1830), wenn er Kants Ästhetik folgendermaßen zusammenfasst (frei übersetzt): „Die Kunst um der Kunst willen, und ohne Ziel; jedes Ziel entstellt die Kunst. Aber die Kunst erreicht das Ziel, das sie nicht hat.“¹⁶⁴ Damit begründet er die L'art pour l'art-Bewegung, die u.a. von den Schriftstellern Gustave Flaubert (1821-1880) und Charles Baudelaire (1821-1867) vertreten und die wiederum von der impressionistischen Malerei sowie von Stefan George (1868-1933) und dem jungen Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) aufgegriffen wird.¹⁶⁵ Und noch im ausgehenden 20. Jahrhundert definiert Niklas Luhmann (1927-1998) ein Kunstwerk als „ein künstlich hergestelltes Objekt“, dem „die Zweckdienlichkeit für soziale Kontexte jeder Art (wirtschaftliche, religiöse, politische usw.) fehlt“.¹⁶⁶

Die Geisteshaltung des **ästhetischen Modernismus** bringt Paul Klee (1879-1940) auf die treffende Formel: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“.¹⁶⁷ Demnach ist das Programm von Kunst eine höhere Wahrheit, das Wesen der Dinge.

Diese **Wahrheitsästhetik** erfährt in der **linkshegelianischen Tradition** eines Theodor W. Adorno (1903-1969) oder Ernst Bloch (1885-1977) eine kritische Wendung. Dem kritischen Po-

¹⁵⁹ Vgl. Henri Saint-Simon, *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Hachette, Paris 1977.

¹⁶⁰ Vgl. Christian Thies, *Kritik der Kunst. Avantgarde und Autonomie*, Darmstadt 2001, S. 198-199, 209.

¹⁶¹ August Wilhelm von Schlegel, *Die Kunstlehre*, Stuttgart 1963, S. 13.

¹⁶² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Frühe Schriften*, Frankfurt a.M. 1971, S. 235.

¹⁶³ Vgl. Christian Thies, *Kritik der Kunst. Avantgarde und Autonomie*, Darmstadt 2001, S. 195, 197.

¹⁶⁴ Benjamin Constant, *Journal intime de Benjamin Constant et lettres à sa famille et à ses amis*, Paris 1895, S. 7.

¹⁶⁵ Vgl. Christian Thies, *Kritik der Kunst. Avantgarde und Autonomie*, Darmstadt 2001, S. 195.

¹⁶⁶ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1999, S. 227.

¹⁶⁷ Paul Klee, *Schöpferische Konfession*, Berlin 1920, S. 28.

tenzial ästhetischer Erfahrung wird eine emanzipatorische und antizipatorische Funktion zugesprochen, nämlich als Vorschein einer besseren Welt zu dienen (vgl. Kap. 1.1.1.4.3.). So versteht Helmut Lachenmann (*1935) Kunst „als vorweggenommene Freiheit in einer Zeit der Unfreiheit“. Konkrete Handlungsanweisungen sind von einer autonomen Kunst nicht zu erwarten. Dabei lehnt Adorno jeden Kompromiss mit Amüsement, Tradition und Kommerz ab und richtet sich darum gleichermaßen gegen populäre Musik, gegen den Jazz oder den Film.¹⁶⁸

Demgegenüber glaubt die **rechtshegelianische Tradition** unter Arnold Gehlen (1904-1976), Joachim Ritter (1903-1974) und Odo Marquard (*1928) an Entlastung und Kompensation bei Überforderung und Grenzerfahrungen in der komplexen modernen Welt. Die **nietzscheanische Tradition** eines Jacques Derrida (1930-2004) oder Karl Heinz Bohrer (*1932) sieht schließlich in der ästhetischen Erfahrung eine „subversive Souveränität“ zur Dekonstruktion von Verstehensprozessen und gewohnten Einstellungen.¹⁶⁹

Ihren (vorläufigen) Höhepunkt erreicht diese Entwicklung des 20. Jahrhunderts als **Totalisierung von Kunst**, wenn der späte Michel Foucault (1926-1984) in seiner *Ästhetik der Existenz* ein Leben als Kunstwerk fordert¹⁷⁰ oder wenn Joseph Beuys (1921-1986) in jedem Individuum einen Künstler und die Gesellschaft als soziale Plastik sieht. Eine **esoterisch-elitäre Nuance** wiederum wird erkennbar, wenn Hans-Jürgen Syberberg (*1935) auf der *documenta X* (1997) mit seiner *Cave of Memory* „gegen die kulturfeindliche Gegenwart mobilisiert“¹⁷¹ oder wenn bei den zivilisationskritischen Rückzugsgefechten eines Botho Strauß (*1944) oder Francis George Steiner (*1929) der „Verlust von Kultur und Gedächtnis“ beklagt wird.¹⁷²

1.2.2.3. Polarität von Funktionalität und Autonomie

Wie schon bei den drei vorhergehenden **Antagonismen** ergibt sich auch aus dem Gegensatz aus Funktionalität und Autonomie eine **Polarität**, bei der die beiden Pole zur jeweils anderen Seite hin tendieren:

Die Verabsolutierung der **Funktionalität** von Kunst beinhaltet eine Aufhebung der Kunst im Leben und eine Verwischung der Grenze zwischen Kunstwerk und Alltagsgegenstand. Dies führt in letzter Konsequenz zu einem Leben ohne Kunst, so dass die (Re-)Moralisierung bzw. Funktionalisierung der Ästhetik letztlich **der Kunst schadet**.¹⁷³

Die funktionalistische Architektur verabschiedet sich z.B. durch das Abweisen jeglicher Schönheitskriterien von der Kunst, der späte Surrealismus eines Salvador Dalí (1904-1989) wird zum Poster für Kinderzimmer, einigen Theaterstücken Bertolt Brechts (1898-1956) geht der ästhetische Charakter verloren und die sozialrevolutionären Versuche politischer Instrumentalisierung von Kunst führen 1968 – freilich bezogen auf die bürgerliche Kunst – explizit zur Parole „L’art est mort“. Die völlige Demokratisierung von Ästhetik über die globale Kulturindustrie bewirkt schließlich eine Popularisierung von Kunst (PopArt, Pop-Literaten, Popmusik etc.), ihre Ent- bzw. Umwertung zur Ware unter den Maximen von Unterhaltung und Profit und damit einen all-

¹⁶⁸ Vgl. Christian Thies, *Kritik der Kunst. Avantgarde und Autonomie*, Darmstadt 2001, S. 196-197, 202 / Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Wiesbaden 1996, S. 152.

¹⁶⁹ Vgl. Christian Thies, *Kritik der Kunst. Avantgarde und Autonomie*, Darmstadt 2001, S. 202-203.

¹⁷⁰ Vgl. Foucault, Michel: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Frankfurt a.M. 2007.

¹⁷¹ Vgl. Christian Thies, *Kritik der Kunst. Avantgarde und Autonomie*, Darmstadt 2001, 197-198, 201-202.

¹⁷² Vgl. Botho Strauß, *Wollt ihr das totale Engineering?*, Hamburg 2000.

¹⁷³ Vgl. Christian Thies, *Kritik der Kunst. Avantgarde und Autonomie*, Darmstadt 2001, 203.

gemeinen Verlust wertästhetischen Urteilsvermögens.¹⁷⁴

Das uneingeschränkte Dogma der **Kunstautonomie** führt wiederum zu einem gesellschaftlichen Rückzug aus „üblichen Sinn- und Handlungszusammenhängen“ und in ihren extremen Ausläufern zu einer völligen **Negierung oder Auflösung von Gesellschaft, Politik und Religion**. „Als Dauerzustand ist das weder vorstellbar noch wünschenswert, letztlich langweilig und unproduktiv“ – eine durch und durch ästhetisierte Welt würde zugrunde gehen.¹⁷⁵

Durch ihren Absolutheitsanspruch neigt die Kunstautonomie zudem zu einer **Ästhetisierung der Moral, die dem Leben schadet**:

Zum einen führt die sich immer weiter fortsetzende Autonomisierung und Emanzipation von Kunst und Individuum zu einem radikalen und unaufhebbaren Pluralismus. Eine „Vielzahl sich überlappender, konkurrierender oder koexistierender Lebenswelten“ steigert den „Abstimmungs- und Koordinationsbedarf“ und verlangt „moralische Prinzipien wie Gerechtigkeit, Fairness und Solidarität“. Ästhetik kann hier nicht problemlösend und im Gegenteil hinsichtlich ihres Schönheitsideals beim technischen Fortschritt und den Möglichkeiten der Gentechnik sogar problemerzeugend wirken.¹⁷⁶

Zum anderen wäre der in der ästhetischen Praxis (der Moderne) oft regelfreie experimentelle Umgang mit dem ästhetischen Material gegenüber Menschen unmoralisch.¹⁷⁷

Adorno bezeichnet diese Situation von Kunst prinzipiell als „**aporetisch**“¹⁷⁸ und schlussfolgert daraus einen „**Doppelcharakter der Kunst** als autonom und als fait social“¹⁷⁹:

Wird auf der einen Seite die ästhetische Autonomie völlig aufgegeben, degeneriert das Kunstwerk zur Ware und gerät in zunehmende Abhängigkeit von außerkünstlerischen Kriterien und Werturteilen.¹⁸⁰ Als automatischer Reflex kommt daher die Autonomiethese ins Spiel, als normative Forderung zum Schutz künstlerischer Freiheit.¹⁸¹ Die einzige Freiheitsgrenze des persönlichen Künstlers liegt im Respekt physischer und psychischer Integrität Anderer sowie fremden Eigentums, wobei nach deutschem Recht im Zweifelsfall für die Kunst zu votieren ist, solange etwa symbolische oder metaphorische Deutungen noch möglich sind.¹⁸²

Entfernt sich auf der anderen Seite das Kunstwerk in völliger Freiheit und Funktionslosigkeit zu weit vom Leben, entsteht schöner „Kitsch [...] als harmlose Sparte unter anderen“.¹⁸³ Letztlich kann sich der autonom gesinnte Künstler weder den heutigen Tendenzen des Kunstmarktes (Kommerzialisierung, Technisierung, Internationalisierung) vollends entziehen, noch ist seine ästhetische Subjektivität, ob produzierend oder rezipierend, frei von jeglichen sozialen, gesellschaftlichen Verflechtungen. Ästhetische Produktion und Erfahrung bleibt stets mit anderen Erfahrungsbereichen des Individuums verflochten (vgl. Kap. 1.1.1.2. / 1.2.1.2.).¹⁸⁴

Schließlich ist die Rede sowohl vom Ende der Kunst als auch vom Ende der Moral immer ver-

¹⁷⁴ Vgl. ebenda, 203-204, 208.

¹⁷⁵ Vgl. ebenda, 203.

¹⁷⁶ Vgl. ebenda, 200-201.

¹⁷⁷ Vgl. ebenda, 202.

¹⁷⁸ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973, S. 352.

¹⁷⁹ Ebenda, S. 16.

¹⁸⁰ Vgl. ebenda, S. 352.

¹⁸¹ Vgl. Reinold Schmücker, *Funktionen der Kunst*, Darmstadt 2001, S. 16.

¹⁸² Vgl. Christian Thies, *Kritik der Kunst. Avantgarde und Autonomie*, Darmstadt 2001, 207.

¹⁸³ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973, S. 352-353.

¹⁸⁴ Vgl. Christian Thies, *Kritik der Kunst. Avantgarde und Autonomie*, Darmstadt 2001, 210.

früht, denn es ist alles eine Frage von Definitionen und Maßstäben. So wurde Kunst z.B. immer popularisiert; zu allen Zeiten – u.a. auch in der Renaissance – gibt es ein Wechselspiel zwischen hoher und niedriger Kultur. Und entsprechend ist wohl auch der Gegensatz zwischen der Ästhetisierung der Moral und der Moralisierung der Ästhetik ein permanentes Phänomen.¹⁸⁵

Kulturindustrie und Ästhetizismus, Kunsthandwerk und Esoterik, politische Instrumentalisierung und Tendenzen absoluter Kunst bilden die Extreme in der Polarität des ästhetischen Pluralismus.¹⁸⁶

1.2.2.4. *Kunstpraktischer Exkurs: Pluralismus*

Abschließend und zugleich zusammenfassend für die ersten beiden Teilabschnitte dieses Kapitels über das Wesen von Kunst soll noch kurz angerissen werden, inwiefern die Avantgarden des 20. Jahrhunderts durch massive Erweiterung des Kunstverständnisses den Weg für den heutigen Pluralismus des „anything goes“ geebnet haben.

Noch in der **klassischen Moderne** gilt nach Christian Thies das Kunstwerk als ein „dreipoliges Phänomen“ aus autonomem Künstler, formvollendetem Kunstwerk und kontemplativem Publikum, das über zwei Vermittlungsräume stattfindet, nämlich den privaten Raum als Produktionsstätte des Künstlers und den öffentlichen Raum der Rezeption¹⁸⁷:

Im heutigen **ästhetischen Pluralismus** lässt sich nicht mehr jedes Kunstwerk problemlos in dieses klassische Modell einordnen:

Die pluralistisch gewordene Kunst stellt über das Unbewusste, die Aleatorik über die kollektive Autorenschaft den autonomen Künstler in Frage (vgl. Kap. 1.2.1.4.1.). Sie lässt das kontemplativ betrachtende Publikum in der performativen Ästhetik (vgl. Kap. 1.1.2.3.) durch Spiegel, Kameras oder Projektionswände zum Teil des Kunstereignisses werden. Das formvollendete Kunstwerk verschwindet dabei im Minimalismus im Material, in der Konzeptkunst in der Idee, bei Happenings im Prozess und im Extremfall beim Künstler selbst als sein eigenes Objekt. Auch muss formvollendete Kunst nicht einmal mehr schön sein. Vielmehr herrscht innerhalb der ästhetischen Sphäre ein permanenter Kampf zwischen verschiedenen ästhetischen Werten, wie dem Schönen, Erhabenen oder Interessanten.¹⁸⁸

Entsprechend hat sich der private Raum vom Atelier des Künstlers auf museale oder performative Räume vor den Augen des Publikums ausgeweitet. Ebenso dehnt sich der öffentliche Raum auf vollkommen unzugängliche Räume, z.B. Land-Art in der wilden Natur, oder auf beliebige öffentlich zugängliche Räume, z.B. die Berliner Reichstagsverhüllung 1995 durch Christo (*1935), aus.¹⁸⁹

Dennoch bewegt sich pluralistische Kunst und voraussichtlich jedes beständig erweiterte Kunstverständnis kommender Epochen stets innerhalb der Spannungsfelder aus Zeichen und Erfahrung, Raum und Zeit, Darstellung und Ausdruck sowie Funktionalität und Autonomie.

¹⁸⁵ Vgl. ebenda, 204-205, 210.

¹⁸⁶ Vgl. ebenda, 210.

¹⁸⁷ Vgl. ebenda, 208.

¹⁸⁸ Vgl. ebenda, 206-210.

¹⁸⁹ Vgl. ebenda, 209.

1.3. Verstehen

Ein dritter und letzter Aspekt soll schließlich die Aufklärung des Wesens von Kunst abrunden, indem die Frage *Wie versteht man Kunst?* oder *Wie offenbart oder verständigt sich Kunst?* beleuchtet wird. Dabei geht es also um die Frage, wie wir als Rezipienten die Sprache von Kunstwerken **verstehen** können bzw. wie Kunstwerke uns als Rezipienten Verstehen vermitteln können.

Auch ästhetisches Verstehen ist ein **komplexes, heterogenes Geschehen**. Zum einen kommt es durch stummes, **nonverbales** Betrachten, Hören oder Tasten zustande, zum anderen durch **verbales** Gespräch über Kunst, durch **Interpretation**.¹⁹⁰

1.3.1. Geist versus Sinne

Das **nonverbale Verstehen**, das oftmals ohne alle interpretativen Ambitionen stattfindet, bildet den Normalfall des Verstehens von Kunstwerken.¹⁹¹ Abgeleitet von den Spannungsfeldern ästhetischer Eigenschaften und Programme zeigt sich auch das nonverbale Verstehen von Kunst in einer **Polarität**, deren zwei widerstreitende Seiten, Geist und Sinne, letztlich zueinander tendieren.

1.3.1.1. Geist

Den einen Pol bildet, im Sinne des Kunsthistorikers Max Imdahl (1925-1988), das „**autonome**“, **abstrakte, geistige, rationale**, „**wiedererkennende[n]**“¹⁹² **Verstehen**, das sich mit unserem herkömmlichen Begriff des Verstehens deckt. Dieses Verstehen entziffert im Kunstwerk verständliche **Ordnungen** und **Strukturen**, die mit den Strukturen außerhalb des Kunstwerks, mit der Welt, korrespondieren und sich in diese **integrieren** lassen, die also im weitesten Sinn mit der „Präsentation von Welt“ verbunden sind. Eine Welt ist hier das „Gesamt verständlicher Ordnung, die in einer Zeit entwickelt ist.“¹⁹³

Anders als beim geistigen Verstehen anderer Gegenstände können oder müssen Kunstwerke durch ihre Beschaffenheit als Mikrokosmos bzw. als eigenständige Sprache (vgl. Kap. 1.1.1.1.), **isoliert** voneinander geistig verstanden werden. Beim Entziffern der Sprache des Kunstwerks können Komplexität und Vielschichtigkeit dieser Strukturen mögliche Kriterien für die unterschiedliche Wichtigkeit von sinnlich-materialen Momenten implizieren.¹⁹⁴

Durch die Relevanz unbestimmbar vieler Elemente und Aspekte ästhetischer Zeichen zeigt sich ästhetisches Verstehen als ein tastender Prozess ohne orientierenden Maßstab und ohne bleibende Strukturen, in dem nach und nach einzelne Details verstanden und zusammengesetzt werden. Es erschöpft sich aber in Ansätzen, Ausschnitten und Fragmenten und bleibt daher immer unvollständig als ein **unabschließbarer Klärungsprozess**.

Aus dieser Unvollständigkeit resultiert die in Kap. 1.1.1.1. explizierte unbegrenzte Deutbarkeit ästhetischer Zeichen: „Das ästhetische Verstehen eines Kunstwerks kann an den unterschiedlichsten Punkten und Elementen immer wieder neu beginnen“ und dadurch immer **neue** und andere (unvollständige) Lektüren der Zeichen, **neue Lesarten** mit **neuen Perspektiven** entwickeln. Ein **vielfältiges Verstehen** ästhetischer Zeichen erweist sich als unerlässlich.¹⁹⁵

¹⁹⁰ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 248-249.

¹⁹¹ Vgl. ebenda, S. 250-251.

¹⁹² Vgl. Max Imdahl, *Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen*, Frankfurt a.M. 1996, S. 303-304 (Hervorhebungen vom Autor).

¹⁹³ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 212, 229, 231, 236.

¹⁹⁴ Vgl. ebenda, S. 215, 222-224, 226, 249.

¹⁹⁵ Vgl. ebenda, S. 214, 218, 222, 226, 241-243.

1.3.1.2. Sinne

Den anderen Pol bildet bei Imdahl das „sehende[n]“¹⁹⁶, d.h. das **konkrete, sinnliche, irrationale, wahrnehmungsorientierte Verstehen**, bei dem gerade die sinnlich-materialen, d.h. die visuellen, auditiven und haptischen Eigenheiten aus sich heraus erfahrbar und zu eigenständigen Trägern von Verständnissen werden. Dieses Verstehen folgt der **Eigenlogik des Materials**, d.h. eigenen Strukturierungen der exponierten, verständnistragenden Materialität, die sich von den Strukturen in der Welt **isolieren**, also **desintegrierende Momente** aufweisen und darum aus der Sprache eines Kunstwerks hervorstechen können.¹⁹⁷

Dies geschieht besonders bei Werkelementen mit nahezu unberührtem, rohem, ungestaltetem Material, das in seiner Materialität auffällig wird. In der Musik zählen z.B. Elemente von ganz eigenständiger Klangcharakteristik dazu, wie das Hauchen der Klarinette in der Tiefe, ihre Schrilheit in der Höhe oder die Wärme der Streicher in der Tiefe. Bei einem antiken Tempel könnte man z.B. an das Massige und Schwere des Steins, das Feste und Biegsame des Holzes, das Blitzen und Schimmern der Metalle oder das Leuchten und Dunkeln der Farbe denken.¹⁹⁸

1.3.1.3. Polarität von geistigem und sinnlichem Verstehen

Das **geistige Verstehen** tendiert in doppelter Hinsicht zum sinnlichen. Zum einen stellt die Auffälligkeit der sinnlich-materialen Seite die Bedingung dafür dar, dass geistiges Verstehen überhaupt zustande kommt. Das abstrakte Verstehen eines Kunstwerks muss darum in erster Linie an der **materialen Gestalt** und den individuellen Strukturen orientiert sein, die in diesem Werk selbst vorliegen.¹⁹⁹

Zum anderen zeigen sich sinnliche Tendenzen über die **Grenzen** geistigen Verstehens von Kunst, die durch den Idiolekt und die mikrokosmische Beschaffenheit aller Kunstwerke letztlich in jedem ästhetischen Verstehensprozess sichtbar werden. Der Verstehensprozess kann völlig abreißen, so dass sich auch die unvollständig verstandene Sprache des Werks nicht abrunden lässt.

In exponierter Weise zeigen sich die Grenzen des geistigen Verstehens in folgenden zwei Momenten brüchigen Zeichengeschehens: Durch einen unbegrenzten, übermäßigen und unüberschaubaren Detailreichtum kann ein Werk eine „**Überbestimmtheit**“ entfalten, d.h. bereits ein kleiner Ausschnitt gewinnt eine solche Komplexität, dass er sich nicht mehr in einen Gesamtzusammenhang zu anderen (komplexen) Ausschnitten stellen lässt. Ständig stoßen Rezipienten auf neue Komplexitäten, die sie als überschüssig und uneingebunden in das Werk empfinden – die Lektüre findet kein Ende.²⁰⁰ Der Philosoph Jean-François Lyotard (1924-1998) begreift diese Unüberschaubarkeit als einen wesentlichen Aspekt aller modernen und nachmodernen Kunst.²⁰¹

Der Philosoph Jacques Derrida (1930-2004) hat eine zweite Grenzerfahrung geistigen Verstehens von Kunst herausgearbeitet: Ruinenhafte und fragmentarische Werke sowie Übergänge zwischen ästhetischen Medien, z.B. Farbzischenräume im Bild, Zwischenräume zwischen den

¹⁹⁶ Vgl. Max Imdahl, *Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen*, Frankfurt a.M. 1996, S. 304.

¹⁹⁷ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 212, 226, 230-231, 235-236.

¹⁹⁸ Vgl. ebenda, S. 228-231.

¹⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 222, 227.

²⁰⁰ Vgl. ebenda, S. 203-205, 238, 241-243, 265-267.

²⁰¹ Vgl. Jean-François Lyotard, *Die Analytik des Erhabenen*, München 1994.

Wörtern im literarischen Text oder Stille bzw. Übergang zwischen den Tönen in Musikstücken, können als „**weiße Flecken**“ wahrgenommen werden. Das sind ungestaltete materiale Momente, die vom Schaffensprozess nicht beziehungsweise nicht vollständig erfasst wurden, Momente des Nichtverstehens im Verstehensprozess. Strukturen im Kunstwerk lassen sich an solchen weißen Flecken nicht weiterverfolgen und verbleiben unvollständig bzw. in Andeutungen, der Verstehensversuch kommt nicht zustande bzw. scheitert.²⁰²

Durch ein solches Abreißen des geistigen Verstehens wird das **Material** auffällig, gewinnt in seiner Isolierung vom Kunstwerk an Bedeutung und gerät schließlich als Träger des ästhetischen Verstehens in den **Vordergrund**. Das sinnliche Verstehen wird herausgefordert.²⁰³

Auch das **sinnliche Verstehen** tendiert wiederum in doppelter Hinsicht zum geistigen. Zum einen stellt die Orientierung an geistigem Verstehen und deren Scheitern die Bedingung dafür dar, dass Materialität als ein Aspekt überhaupt in den Blick gerät und dadurch sinnliches Verstehen zustande kommt.²⁰⁴

Zum anderen zeigen sich Tendenzen der Gegenseite auch beim sinnlichen Verstehen von Kunst im Zusammenhang mit den **Grenzen** des Verstehens. Beim sinnlichen, wahrnehmungsorientierten Verstehen können diese Grenzen durch Überbestimmtheit bzw. Unüberschaubarkeit immer dann zum Ausdruck kommen, wenn ein Werk durch überwältigende räumliche oder zeitliche Größe oder durch sinnliche Unzugänglichkeit das menschliche **Fassungsvermögen** übersteigt. Als Beispiel für **räumliche Unüberschaubarkeit** ließen sich hier die großformatigen monochromen Bilder des Malers Barnett Newman (1905-1970) aus der Serie *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue I-IV* (1966-70) anführen, bei denen die Betrachter ausstellungstechnisch dazu gezwungen sein sollen, so nah vor dem Bild zu stehen, dass sie es nicht auf einen Schlag als Ganzes erblicken können.²⁰⁵ Ein prominentes Beispiel für **zeitliche Unüberschaubarkeit** stellt das Orgelwerk *ASLSP (As Slow as Possible)* von 1985/87 des Komponisten John Cage (1912-1992) dar: In der Sankt-Burchardi-Kirche in Halberstadt läuft seit dem Jahr 2001 eine 639 Jahre (bis zum Jahr 2639) dauernde Interpretation, die kein Mensch zu Lebzeiten vollständig hören kann. **Sinnliche Unzugänglichkeit** findet sich z.B. in der elektronischen Musik, wenn hohe Frequenzen über 16-19 kHz den menschlichen Hörbereich, d.h. menschliches Hörvermögen, passieren.

All diese Formen der Sprengung unseres menschlichen Fassungsvermögens schaffen eine Distanz zum wahrgenommenen Material, rücken den Blick auf die Konstitution unseres Fassungsvermögens in den **Vordergrund** und leiten damit die Rückkehr zu **geistigen Verstehensprozessen** ein.²⁰⁶

1.3.2. Argumentation versus Beschreibung

Wenn durch die geschilderten Grenzen nonverbalen Verstehens am Ende nur einzelne sinnliche Eindrücke aufblitzen, dann droht die Struktur in jedem Moment verloren zu gehen und es kommt letztlich kein Verstehen zustande. Um dieser Begrenztheit nonverbalen Verstehens von Kunst zumindest ansatzweise entgegenzuwirken, hat die Menschheit das **verbale Verstehen**,

²⁰² Vgl. Jacques Derrida, *Restitutions – von der Wahrheit nach Maß*, Wien 1992, S. 301-442 / W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 203-205, 245-246, 269-271.

²⁰³ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 235, 238.

²⁰⁴ Vgl. ebenda, S. 227.

²⁰⁵ Vgl. ebenda, S. 239-240.

²⁰⁶ Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 1993, §26, S. 94-101 / Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 203-206.

die **Interpretation**, als ein zweites Element innerhalb des Verstehensprozesses von Kunst entwickelt.

Sprachliche **Strukturen** stellen ein Medium der Artikulation ästhetischer Strukturen bereit, sie legen Strukturierungen offen, die man im stummen Verstehen von Kunst implizit vernimmt. Interpretationen geben dem nonverbalen, ästhetischen Verstehen darum einen Halt, schaffen unerlässliche Zusammenhänge zwischen mikrokosmisch isolierten Kunstwerken und haben schließlich auch außerhalb von Kunstwerken Bestand.²⁰⁷

Auch wenn im Einzelfall viel Verstehen ohne Interpretation stattfindet, sind Interpretationen und damit ein Verstehen jederzeit und bei jedem Kunstwerk möglich.²⁰⁸

Verbales Verstehen gliedert sich in die durchaus **widerstreitenden Momente** von Argumentation und Beschreibung und mündet aber nicht in einer weiteren Polarität, sondern in einer gesamtgesellschaftlichen **Wirkungsgeschichte** von Kunstwerken.

1.3.2.1. Argumentation

Die eine Variante sprachlichen Verstehens von Kunst, die dem **geistigen** nonverbalen Verstehen entspricht, ist die **Praxis der Argumentation**. Diese Argumentationen werden von Rezipienten in Gang gesetzt, die in der Kunst ästhetische Erfahrungen machen. Durch Gespräche über Struktur, Qualität und Programm werden Beziehungen und Verbindungen im Kunstwerk gezogen und als solche verständlich. Diese Verbindungen werden in interpretativen Diskussionen, Argumentationen und Disputen im Lichte anderer Verbindungen bekräftigt, bestritten oder relativiert. Bis dahin erreichte Verständnisse erweisen sich dabei als richtig und schlüssig, falsch und unschlüssig oder zumindest als unvollständig.²⁰⁹

So entstehen im Laufe der Zeit **Standards** der Interpretation von Kunst, die als Resultat eines verbalen Prozesses niemals fixiert und niemals im Kunstwerk selbst ablesbar sind, die aber die Auffassung widerlegen, dass das Verstehen von Kunst einzig eine rein subjektive Angelegenheit sei.²¹⁰

1.3.2.2. Beschreibung

Die andere Variante sprachlichen Verstehens von Kunst, die dem **sinnlichen** nonverbalen Verstehen entspricht, ist die **Praxis der Beschreibung**. Durch die Eigenlogik des sinnlichen Materials können Rezipienten letztlich sehr unterschiedliche, **subjektive Verständnisse** eines Kunstwerks erlangen, über die nicht in der gleichen Weise argumentativ diskutiert werden kann wie über Verbindungen zwischen einzelnen Elementen eines Kunstwerks. Gerade bei abstrakten Kunstwerken scheinen dadurch vielfältige und widersprechende Verständnisse möglich zu sein. Über genaue Beobachtungen und deren Beschreibung lassen sich dennoch verbindliche Ausgangspunkte für Interpretationen gewinnen. Sie bilden nämlich das Fundament für Austausch und Auseinandersetzung auch über sinnliches Verstehen.²¹¹

1.3.2.3. Interpretation und Wirkungsgeschichte

Aufgrund der Nichtfixiertheit interpretativer Standards und der Subjektivität sinnlicher Beschreibungen bleibt es letztlich bei der isolierten Betrachtung jeder Interpretation für sich **unsicher**,

²⁰⁷ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 249-251.

²⁰⁸ Vgl. ebenda, S. 249, 251, 257.

²⁰⁹ Vgl. ebenda, S. 249, 252-253.

²¹⁰ Vgl. ebenda, S. 251-253.

²¹¹ Vgl. ebenda, S. 253-255.

ob sie die eigenständige, mikrokosmische Sprache eines Kunstwerks trifft oder nicht. Pierre Boulez weist z.B. darauf hin, dass auch gut gemachte Argumentationen und Beschreibungen „auf höchster künstlerischer Ebene“ lediglich „**poetische Äquivalente**“ in einem anderen sprachlichen Medium darstellen, die „niemals zu dem wirklichen **Kern des Werkes** vordringen“. ²¹²

Doch die Gesamtheit der Interpretationen desselben Kunstwerks hängt zusammen. Verschiedene Interpretationen eines Kunstwerkes stehen im Kontext zueinander und schließen aneinander an. ²¹³

Dieses Phänomen bezeichnet der Philosoph Hans-Georg Gadamer (1900-2002) als „**Wirkungsgeschichte**“ eines Kunstwerks. Die Wirkungsgeschichte umfasst alle einmal gewonnenen Verständnisse und Interpretationen der spezifischen mikrokosmischen Sprache eines Kunstwerks. Im günstigen Fall kann sie diese **Sprache sukzessive erschließen** und so das Problem der eigensprachlichen Beschaffenheit eines Kunstwerks, die Unmöglichkeit eines vollständigen Verstehens von Kunst, langfristig ausgleichen. Gadamer spricht vom „historischen Verstehen[s]“ vor dem „historischen Horizont“ einer „Überlieferung“. Deshalb sind Verstehen und Interpretation im Rahmen der Wirkungsgeschichte eines Kunstwerks immer unerlässlich und keine beliebigen Operationen. Seine Identität trägt kein Kunstwerk bereits in sich, sondern sie wird erst durch Rezeptionen und Interpretationen hergestellt. ²¹⁴

Die Funktionalität von Wirkungsgeschichten lässt sich besonders offensichtlich an klassischen Aufführungskünsten, allen voran an der Musik, nachvollziehen. Dort haben die bereits bestehenden Interpretationen gegenüber nachfolgenden Interpretationen einen Plausibilitätsvorsprung und setzen für diese **verbindliche Maßstäbe** und **Standards**. Das Erlernen der Sprache und Aufführungspraxis eines Musikwerks geschieht entlang dieser Standards; nur in Auseinandersetzung mit ihnen kann sich die Interpretation der Sprache des Musikwerks langfristig wandeln. ²¹⁵

²¹² Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 56.

²¹³ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 256.

²¹⁴ Vgl. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1986, S. 305-312 / Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 256-257, 284.

²¹⁵ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 256-257.

1.4. Fazit

Die Polaritäten der aufgezeigten Grundunterscheidungen erhärten die Tatsache, dass Kunst sich nicht auf ein einfaches und abstraktes künstlerisches Prinzip oder Programm zurückführen lässt. Auch können die einzelnen Künste nicht durch substantielle Abgrenzung gegeneinander negativ charakterisiert werden, da sie nicht grundsätzlich unabhängig voneinander bestehen.²¹⁶ Kunst ist vielmehr verwirklicht in einem komplexen Feld oder Beziehungsgefüge der Künste und Kunstwerke, wo sie aufgrund von Spannungen zwischen vielen unterschiedlichen Prinzipien große Reichhaltigkeit und damit ein großes Interaktionspotential entfaltet. Auf der Skala dieses Feldes stellt jede einzelne Kunst und zuletzt jedes einzelne Kunstwerk einen einzelnen Aspekt, eine Option oder Klassifizierung, dar und nimmt dort eine relative, graduelle Position ein. Alle Künste und Kunstwerke können in sich eine Tendenz zu einem oder mehreren Extremen innerhalb des Spannungsfeldes aufweisen, den jeweiligen Gegenpol aber nie ganz verlassen. Beide Seiten der verschiedenen Polaritäten bleiben in allen Künsten und Kunstwerken stets erhalten.²¹⁷

Für das spezifische Verstehen in der Kunst spielen darum materiale räumliche Sinnlichkeit und immaterielle zeitliche Prozessualität, Wirklichkeitsorientierung und Wirklichkeitsüberschreitung, bloße äußerliche, undistanzierte Aufnahme und innerlich-reflektierte, distanzierte Versenkung sowie Materialtreue und die Eigendynamik interpretativer Prozesse eine wichtige Rolle.²¹⁸

Durch diese Komplexität des Feldes kommt das Verstehen in der Kunst krisenhaft zustande und hat einen grundsätzlich in Frage stellenden Charakter. Durch die Infragestellung wiederum wird ein Prozess der Entzifferung und Interpretation der mikrokosmischen Sprache eines Kunstwerks initiiert, der in unser Verstehen sowohl bestätigend als auch verändernd eingreift. Kunst, die uns nicht auf diese Weise anzusprechen beginnt, kann nicht mehr im engeren Sinn als Kunst gelten und hat höchstens noch einen historischen oder kulturhistorischen Wert.²¹⁹

Das Feld der Kunst ist zeitgebunden, da sich ästhetische Medien und Verfahrensweisen, ästhetische Praktiken und Erfahrungsweisen sowie ästhetisches Verstehens- und Interpretationsprozesse wandeln können.²²⁰

²¹⁶ Vgl. ebenda, S. 105-106.

²¹⁷ Vgl. ebenda, S. 105-111, 166.

²¹⁸ Vgl. ebenda, S. 107-108.

²¹⁹ Vgl. ebenda, S. 207, 258-260, 298.

²²⁰ Vgl. ebenda, S. 52, 107.

2. Wert von Kunst

Im vorangehenden Kapitel wurde über die Frage *Was ist Kunst?* das Wesen von Kunst ergründet. Aus diesem Wesen, und ganz besonders aus dem Programm von Kunst (vgl. Kap. 1.2.), lässt sich an vielen Aspekten direkt eine Wertigkeit für uns Menschen bzw. für die Gesellschaft ableiten und damit die Frage *Was ist der Wert von Kunst?* beantworten. So besteht der gesellschaftliche Wert von Kunst u.a. darin, die Welt darzustellen oder subjektiven Ausdruck zu kommunizieren.

Dieses Kapitel soll nun einen Schritt weitergehen, jene Aspektfülle bündeln und dem Wert von Kunst für die Gesellschaft eine übersichtliche Struktur verleihen. Dabei wird wiederum die Polarität aus Werk- und Rezeptionsästhetik, aus **Außen-** und **Innenperspektive** beibehalten. Denn der intrinsische Wert ästhetischer Objekte schließt ihren extrinsischen Wert als Mittel für äußere Zwecke nicht aus.²²¹ Selbst wenn der autonome Urheber seiner Kunst keine Funktion zuerkannt hat, lässt sie sich niemals gänzlich aus funktionalen Kontexten lösen.²²²

Einen solchen höheren **Metazweck** sehen auch die beiden prominentesten Verfechter der anti-funktionalistischen Kunstautonomie: Bei Kant sind es das Spiel der Erkenntniskräfte (vgl. Kap. 1.1.1.4.) sowie gesellige Mitteilung und moralisches Interesse (vgl. Kap. 1.2.2.), bei Adorno das gesellschaftskritische Potenzial (vgl. Kap. 1.1.1.4.).²²³

Nach bewährtem Schema werden nachfolgend die Pole **Außenwert** (dieser Begriff aus der Finanzwelt sei hier aus dialektischen Gründen in die Kunstphilosophie übertragen) und **Selbstwert** getrennt charakterisiert, auch wenn sie nur in ihrer **Polarität** und Synthese den gesellschaftlichen Wert von Kunst, auf Künstler- wie auf Rezipienten-Seite, ausreichend definieren können.

2.1. Außenwert

Der Philosoph Reinold Schmücker (*1964) definiert in seinem Text *Funktionen der Kunst* (2001) den Außenwert von Kunst über ihre Funktionen in der Gesellschaft. Dabei unterscheidet er zwischen dem einzelnen Kunstwerk als dem „primären Träger einer Funktion“ und der Klasse aller sowie Teilklassen einiger Kunstwerke als „sekundäre Träger einer Funktion“. Außerdem definiert er den **Funktionsbegriff** hinsichtlich seiner „**potenziellen** Dienlichkeit“ und nicht hinsichtlich seiner „tatsächlichen Dienstbarkeit“: Ein Kunstwerk hat „die Funktion f, wenn es f erfüllt oder ein weitreichender intersubjektiver Konsens darüber besteht, dass es f erfüllen könnte“.²²⁴

Jenen intersubjektiven Konsens übersetzt Schmücker als „allgemeine[n] Sprachgebrauch“. Dessen definitorische Unschärfe steht in Analogie zur Frage der Zugehörigkeit eines menschlichen Artefakts zur Klasse der Kunstwerke: So wie das intersubjektive Kunstverständnis stets einen „**Kultur-** und **Zeitindex**“ trägt, sein Konsens also kulturell und historisch abhängig bleibt, unterliegt auch der Funktionsbegriff den gleichen räumlich-zeitlichen Abhängigkeiten.²²⁵

In seiner detaillierten **Systematik** über die Funktionen von Kunst unterscheidet Reinold Schmücker zunächst zwischen generellen, allen Kunstwerken gemeinsamen Funktionen, und potenziellen, d.h. möglichen aber nicht notwendigen Funktionen. Die generellen Funktionen sind durchgehend kunstintern, bei den potenziellen finden sich kunstinterne wie -externe Funktio-

²²¹ Vgl. Christian Thies, *Kritik der Kunst. Avantgarde und Autonomie*, Darmstadt 2001, S. 208.

²²² Vgl. Reinold Schmücker, *Funktionen der Kunst*, Darmstadt 2001, S. 19.

²²³ Vgl. ebenda, S. 19.

²²⁴ Vgl. ebenda, S. 20-22.

²²⁵ Vgl. ebenda, S. 18, 22, 25.

nen.²²⁶

Da die generellen Funktionen für alle Kunstwerke gelten, ist laut Schmücker eine völlig funktionslose, autonome Kunst nicht möglich. „Fordern könnte man nur die Schaffung von Kunstwerken, die keine oder nur bestimmte *potenzielle* Funktionen besitzen.“²²⁷

generelle Funktionen		potenzielle Funktionen						
konstitutive Funktion	nichtkonstitutive Funktion	kunstinterne Funktionen	kunstexterne Funktionen					
<i>kunstästhetische Funktion</i>	<i>ästhetische Funktion</i>	<i>Traditionsbildungsfunktion(en)</i>	kommunikative Funktionen	dispositive Funktionen	soziale Funktionen	kognitive Funktionen	mimetisch-mnestische Funktionen	dekorative Funktionen
		<i>Innovationsfunktion(en)</i>						
		<i>Reflexionsfunktion(en)</i>	<i>expressive Funktion(en)</i>	<i>emotive Funktion(en)</i>	<i>Identitätsbildungsfunktion(en)</i>			<i>Schmuckfunktion(en)</i>
		<i>Überlieferungsfunktion(en)</i>	<i>appellative Funktion(en)</i>	<i>Motivationsfunktion(en)</i>	<i>Distinktionsfunktion(en)</i>	<i>Illustrationsfunktion(en)</i>		
			<i>konstative Funktion(en)</i>	<i>Distanzierungsfunktion(en)</i>	<i>Status indizierende Funktion(en)</i>	<i>Erkenntnisfunktion(en)</i>	<i>dokumentarische Funktion(en)</i>	
				<i>therapeutische Funktion(en)</i>	<i>kultische Funktion(en)</i>	<i>Erinnerungsfunktion(en)</i>		
				<i>Unterhaltungsfunktion(en)</i>	<i>ethisch-explorative Funktion(en)</i>			
					<i>politische Funktion(en)</i>			
					<i>religiöse Funktion(en)</i>			
					<i>(sonstige) weltanschauliche Funktion(en)</i>			
					<i>geselligkeitskonstitutive Funktion(en)</i>	<i>kreative Funktion(en)</i>		
					<i>ökonomische Funktion(en)</i>			

Abb. 1: Funktionen der Kunst²²⁸

2.1.1. Intern

Schmücker definiert **zwei generelle interne Funktionen** von Kunst: die ästhetische und die kunstästhetische. Die **ästhetische Funktion** erlaubt es jedem Kunstwerk, ästhetische Erfahrungen hervorzurufen, d.h. eine „kontemplative, auf einen bestimmten Wahrnehmungsgegenstand gerichtete Aufmerksamkeitskonzentration“ (vgl. Kap. 1.1.1.2. und 1.1.1.4.). Da die ästhetische Funktion, zumindest nach Kant und Adorno (vgl. Kap. 1.1.1.4.), auch von anderen Gegenständen sinnlicher Wahrnehmung wie der ästhetischen Natur ausgeübt wird, ist sie für die Kunst **nichtkonstitutiv** und nur die notwendige Bedingung.²²⁹

Die spezielle **kunstästhetische Funktion**, nach der die ästhetische Kunsterfahrung in den „Prozess eines tentativen Verstehens“ bzw. hermeneutischer Bemühung einmünden kann und will (vgl. Kap. 1.3.), wirkt für die Kunst **konstitutiv** und darum als hinreichende Bedingung. Denn nur das Potenzial ästhetischer Kunsterfahrung wird ohne diesen Deutungsversuch nicht voll ausgeschöpft, während sich z.B. bei ästhetischer Wahrnehmung von Naturphänomenen ihr ästhetisches Potenzial auch ohne die Frage nach ihrer Bedeutung durchaus ausschöpfen lässt.²³⁰

²²⁶ Vgl. ebenda, S. 22.

²²⁷ Vgl. ebenda, S. 26.

²²⁸ frei nach: Ebenda, S. 28.

²²⁹ Vgl. ebenda, S. 23-24.

²³⁰ Vgl. ebenda, S. 24-25.

Beide generellen Funktionen sind also eng verknüpft mit den Überlegungen zu Eigenschaften und zum Verstehen von Kunst im vorangehenden Kapitel (vgl. Kap. 1.1. und 1.3.). Die **potenziellen Funktionen** treffen dagegen eher Aussagen über das Programm von Kunst (vgl. Kap. 1.2.). Sie lassen sich aufgrund ihrer unüberschaubaren Vielzahl weder erschöpfend benennen noch erschöpfend im Detail und situativ spezifizieren, hier sei nur ein erster systematischer Überblick gegeben.²³¹

Die **kunstinternen potenziellen Funktionen** dienen kunstimmanenten Zwecken und tragen zur Fortsetzung und Weiterentwicklung von Themen- und Problemstellungen, Formen, Gestaltungs- und Verfahrensweisen innerhalb der Kunst bei. Schmücker definiert vier interne Funktionen: die **Traditionsbildungsfunktion** zur Initiierung oder Beförderung inhaltlich oder formal neuer künstlerischer Traditionen, die **Innovationsfunktion** zur Erneuerung oder Bereicherung bestehender Traditionen, die **Reflexionsfunktion** zur Thematisierung des eigenen Status als Kunst und der daraus resultierenden Chancen, Grenzen und Probleme und die **Überlieferungsfunktion** zur Institutionalisierung und Sicherung des Fortbestandes einer Tradition – dieser Funktion dienen auch epigonale Werke.²³²

2.1.2. Extern

Die **kunstexternen potenziellen Funktionen** gliedert Schmücker in sechs Unterkategorien: kommunikative, dispositive, soziale, kognitive, mimetisch-mnestische und dekorative Funktionen.

Die **kommunikativen Funktionen** charakterisieren die Kommunikationshaltung der Kunst und lassen sich analog zu den „primären Geltungsansprüchen von Sprechakten“ in *expressive*, *appellative* und *konstative Kunstfunktionen* unterteilen: wie die alltagssprachliche Rede kann auch die Kunst Gefühle und Erlebnisse ausdrücken, einen Appell übermitteln oder Sachverhalte konstatieren.²³³

Die fünf **dispositiven Funktionen** beschreiben die direkte Wirkung von Kunst auf Gefühle und Verhaltensweisen: die *emotiven Funktionen* wecken Gefühle und Stimmungen, die *Motivationsfunktionen* den Antrieb für bestimmtes Verhalten; die *Distanzierungsfunktionen* ermöglichen eine reflexive Distanzierung zum eigenen alltäglichen Lebenskontext mit seinen Handlungszwängen und Freiheitsbeschränkungen, die *therapeutischen Funktionen* erlauben heilende Wirkung bei psychischen oder sogar physischen Krankheiten und die *Unterhaltungsfunktionen* die unbeschwerte Ablenkung vom alltäglichen Lebenskontext.²³⁴

Als rein **soziale Funktionen** nennt Schmücker zunächst die *Distinktionsfunktionen* als „unabhängiges Unterscheidungsmedium“ zur Ausbildung von Geschmacksrichtungen und Vorlieben, ferner *Status indizierende Funktionen*, bei denen Kunstwerke als soziales Kapital fungieren, als Statussymbole für ökonomische oder politische Macht und zum Aufbau von Ansehen und Klassenschränken. Hierhin gehören auch *ökonomische Funktionen*, Kunstwerke werden dann als Wertanlage für Reichtum und ökonomisches Kapital betrachtet. Daneben kann Kunst *kultische Funktionen* und als Gesprächsanlass *geselligkeits-konstitutive Funktionen* ausüben.²³⁵

Unter den rein **kognitiven Funktionen** kann Kunst eine *Erkenntnisfunktion* im Sinne einer „ar-

²³¹ Vgl. ebenda, S. 22-23.

²³² Vgl. ebenda, S. 26-27.

²³³ Vgl. ebenda, S. 29.

²³⁴ Vgl. ebenda, S. 29.

²³⁵ Vgl. ebenda, S. 18, 30. / Christian Thies, *Kritik der Kunst. Avantgarde und Autonomie*, Darmstadt 2001, S. 208.

gumentativ noch nicht gesicherten Einsicht“ haben.²³⁶ Zudem können hier die von Schmücker nicht erwähnten *kreativen Funktionen* zugeordnet werden. Der Literaturwissenschaftler Peter Horst Neumann (1936-2009) weist darauf hin, dass der Begriff der Kreativität sich seit den 1950er Jahren „einer geradezu modischen Beliebtheit“ erfreut. Eine „interdisziplinär florierende Kreativitätsforschung“ aus z.B. Psychologen, Erziehungswissenschaftlern und Heilpädagogen bemüht sich um die „Definition und Messbarkeit bestimmter produktiver Intelligenzmerkmale, wie sie etwa bei der Besetzung von Führungspositionen im industriellen Management gefragt sind“. Kreativität soll durch Kunst, über das „Üben kunsthandwerklicher Fertigkeiten“, als „humane Qualität“ entwickelt und gefördert werden.²³⁷

Im Bereich der **mimetisch-mnestischen Funktionen**, die also Abbildung und Erinnerung verbinden, siedelt Schmücker u.a. *dokumentarische Funktionen, Illustrationsfunktionen* und *Erinnerungsfunktionen* an. Die beiden Letztgenannten können dabei in ihren Abbildungen und Erinnerungen sowohl Selbstzweck sein als auch kognitiven Zwecken dienen wie der Akkumulation von z.B. historischem Wissen oder dem Aufbau von wissenschaftlichem Kapital. Damit würden sie zu den kognitiven Funktionen gehören.²³⁸

Zu den **dekorativen Funktionen** schließlich zählt Schmücker neben den schon genannten *Illustrationsfunktionen* noch die *Schmuckfunktionen* von z.B. Wandmalerei und Tafelmusik.²³⁹

Ein Doppelgesicht tragen ferner die *ethisch-explorativen Funktionen* sowie ideologische Funktionen wie die *politischen, religiösen* und *sonstigen weltanschaulichen Funktionen* , da die kognitiv erzeugten Einstellungen und Sichtweisen zugleich das soziale Leben beeinflussen. Schmücker ordnet sie folglich sowohl den sozialen als auch den kognitiven Funktionen zu.²⁴⁰ In diese Kategorie fallen die erörterten moralistischen Positionen (vgl. Kap. 1.2.2.1.).

Die *Identitätsbildungsfunktionen* zählen schließlich sowohl zu den kognitiven als auch zu den sozialen und mimetisch-mnestischen Funktionen, weil hier neben kognitiven und sozialen auch „kollektive Erinnerungs- und Mythisierungsprozesse“ eine Rolle spielen.²⁴¹

²³⁶ Vgl. Reinold Schmücker, *Funktionen der Kunst* , Darmstadt 2001, S. 30.

²³⁷ Vgl. Peter Horst Neumann, *Mythen der Inspiration aus den Gründerjahren der Neuen Musik* , Laaber 1990, S. 441.

²³⁸ Vgl. Reinold Schmücker, *Funktionen der Kunst* , Darmstadt 2001, S. 30. / Christian Thies, *Kritik der Kunst. Avantgarde und Autonomie* , Darmstadt 2001, S. 208.

²³⁹ Vgl. Reinold Schmücker, *Funktionen der Kunst* , Darmstadt 2001, S. 30.

²⁴⁰ Vgl. ebenda, S. 29.

²⁴¹ Vgl. ebenda, S. 29.

2.2. Selbstwert

Überträgt man die Kantsche These des **Selbstzweck**charakters von Kunst (vgl. Kap. 1.1.1.4.1.) auf die Wertfrage, so können Rückschlüsse auf den Wert von Kunst für die Gesellschaft nur aus dem Wesen ihrer eigenständigen Ausdrucksgebilde selbst gezogen werden.

Ein solcher **intrinsischer Selbstwert** von Kunst lässt sich laut Franz Koppe (*1931), auf den ich mich hier beziehen möchte, weder ermitteln über fremdfunktionale Abhängigkeiten von Kunst, z.B. religiöse, repräsentative, gesellige oder didaktische Abhängigkeiten, noch über funktionalistische Theoriemodelle, wie z.B. systemtheoretische, evolutionsbiologische, sozioökonomische oder psychoanalytische Theoriemodelle, die über einen „funktionalistischen Automatismus“ eine Determiniertheit der Kunst postulieren. Der gesuchte Selbstwert, der Geltungsanspruch von Kunst, definiert sich einzig über die schlichte Frage nach dem Sitz der Kunst im Leben, als „Kunst für das Leben“ um des Menschen willen.²⁴²

Im Umkehrschluss kann ein solcher Selbstwert von Kunst wiederum nur erfüllt werden, wenn die Selbstzweckhaftigkeit bzw. Autonomie von Kunst gewährleistet ist.²⁴³

2.2.1. Intern

Für Franz Koppe besteht das besondere **Alleinstellungsmerkmal** der Kunst in der Gesellschaft darin, dass sich mindestens 6 Parallelen zwischen dem personalen Charakter der Kunst (vgl. Kap. 1.2.1.4.) und dem personalen Charakter des Menschen ausmachen lassen. Dabei handelt es sich um folgende vergleichbare invariable Grundzüge von Kunst und Mensch:

Erstens zeigt sich die nachgewiesene Individualität und **Synonymlosigkeit** von Kunst (vgl. Kap. 1.2.1.4.3.) in charakteristischer Analogie zur unaustauschbaren Individualität des Menschen als Person.²⁴⁴ Eine zweite Gemeinsamkeit liegt in der **Synthese aus Sinnlichkeit und Sinn**. Eine untrennbare Einheit von Zeichengestalt und -bedeutung, von Geist und Inhalt im Hegelschen Sinne (vgl. Kap. 1.1.1.4.2.), bildet auf Seiten der Kunst die Entsprechung zur untrennbaren leibgeistigen Einheit des Menschen.²⁴⁵ Drittens findet sich auf beiden Seiten eine Analogie in der **sprachlichen Verfasstheit** (vgl. Kap. 1.1.1.1.), viertens in der **Sinnoffenheit**, d.h. in der unbegrenzten Deutbarkeit (vgl. Kap. 1.1.1.1.), fünftens in der **Selbstzweckhaftigkeit** der Kunst (vgl. Kap. 1.1.1.4.1.) und des Menschen und sechstens im Zusammenhang von **variabler und invariabler Dimension**, d.h. in der Einbettung variabler personaler Eigenheiten und Eigensichten in die hier genannten invariablen Grundzüge von Kunst und Mensch.²⁴⁶

Aufgrund der einzigartigen Analogie dieser Grundzüge und ihrer wechselseitigen Bezogenheit sieht Koppe den unanfechtbaren **Selbstwert von Kunst** darin, dass sie unter allen artefaktischen Hervorbringungen die **einzige ebenbürtige Schöpfung des personalen Menschen**, seine einzige Selbstverkörperung bzw. echte Selbstverwirklichung, darstellt. Während den praktischen Artefakten des Alltags die Selbstzweckhaftigkeit fehlt, so mangelt es den theoretischen Artefakten der Wissenschaft an der Individualität der Synonymlosigkeit und beiden an der uneinholbaren Sinnoffenheit personaler Eigenart und Eigensicht.²⁴⁷

Dabei ist die Kunst kein statisches Abbild seines Urhebers, sondern das Ergebnis eines dynamischen Prozesses, „einer zweigesichtigen, **dialektischen Entfaltung**“: **Selbstentfaltung und**

²⁴² Vgl. Franz Koppe, *Selbstwert und Geltungsanspruch der Kunst*, Darmstadt 2001, S. 104-106, 121, 140. / Christian Thies, *Kritik der Kunst. Avantgarde und Autonomie*, Darmstadt 2001, S. 208.

²⁴³ Vgl. Franz Koppe, *Selbstwert und Geltungsanspruch der Kunst*, Darmstadt 2001, S. 140.

²⁴⁴ Vgl. ebenda, S. 126, 133.

²⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 130, 133.

²⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 130, 133.

²⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 133-134.

Kunstentfaltung zugleich, die sich wechselseitig bedingen und befördern. Wenn der **Künstler** sich von Widerständen durch das zu gestaltende Material sowie durch verfestigte Sichtweisen nicht behindern, sondern herausfordern und vorantreiben lässt, wenn er also erhebliche Irritations- und Schmerzphasen mit kreativer und produktiver Dynamik überwindet, dann bringt er in seinem neu entstandenen Kunstwerk gleichzeitig seine eigene Person zur Entfaltung. Wenn er aber vor den Widerständen kapituliert, verpasst er die Selbstentfaltung und anstelle von (entfalteter) Kunst entsteht Kitsch.²⁴⁸

Der so geartete Selbstwert der Kunst wird noch durch die Tatsache gesteigert, dass die dialektische Entfaltung nicht nur den Künstler, sondern auch den **Rezipienten** betrifft: In einem vergleichbaren Prozess gelangt die „kreative Wahrnehmung“ des Rezipienten in der Auseinandersetzung mit der personalen Andersartigkeit des Fremden, in ästhetischer Erfahrung (vgl. Kap. 1.1.1.2.), zur Selbstentfaltung. Der Bezug zum Kunstgebilde ist also für Produzenten wie für Rezipienten stets zugleich Selbstbezug.²⁴⁹

Und so ereignet sich auch auf beiden Seiten, auf Produzenten- wie auf Rezipienten-Seite, das einzigartige Phänomen des **Kunstgenusses**: Über den Prozess der Selbstentfaltung kann eine „eigentümliche Befriedigung bis hin zur Beseligung“ hervorgerufen werden, sowohl hinsichtlich des Gelingens eines vollendeten Kunstgebildes (vgl. Kap. 1.2.1.3.) wie auch hinsichtlich seiner Scharfsicht oder Überlegenheit an Ironie und Witz. Selbst Irritation und Provokation (vgl. Kap. 1.1.1.4.3.) können Momente solch spürbarer Befriedigung enthalten.²⁵⁰

Diese interne Auszeichnung allein genügt eigentlich schon zur Begründung dafür, dass Kunstpraxis für Künstler und Rezipienten, die dazu die Fähigkeit und die Bereitschaft haben, zu den **wesentlichen Gütern des Lebens** zählt und damit ihren festen Sitz im Leben hat.²⁵¹

2.2.2. Extern

Darüber hinaus ergänzt Franz Koppe den internen Selbstwert der Kunst mit einem **externen Aspekt**. Denn im Prozess der Selbstentfaltung in der Kunstentfaltung kann ein **Lebens- und Weltbezug** zum Ausdruck kommen, der durch innovative Blickwinkel und Perspektiven, durch Abtrennungen und Zusammenfügungen, alternative Umgangsmöglichkeiten mit dem Leben und der Welt erschließen und konstituieren mag. So hat die Kunst z.B. an der Idealisierung des Hochgebirges, der Wahrnehmung sozial unterprivilegierter Menschen wie am Wandel des Frauenbildes seit Mitte des 19. Jahrhunderts entscheidend mitgewirkt.²⁵²

Und selbst für die nicht unerheblichen Bevölkerungsteile, die kaum oder gar nicht an der Kunstpraxis teilhaben, hat die Kunst unbewusst Anteil an der Konstitution ihrer Welt, weil sie sich, wenn auch zeitversetzt, den durch die Kunstpraxis veränderten Sichtweisen und Strömungen des Zeitgeistes anschließen, auch ohne deren Quelle zu kennen.²⁵³

Freilich bildet Kunst keine notwendige Bedingung für eine menschliche Welt und sie muss sich die Konstitution einer humanen Welt u.a. mit dem Verstand und der Vernunft teilen. Doch ihr Geltungsanspruch als „**produktive Unruhe**“ durch Infragestellung und Provokation (vgl. Kap. 1.1.1.4.3.) und die Tatsache, dass es eine **kunstlose Welt** wohl **nie gegeben** hat, sind für Franz Koppe weitere Indizien für den Selbstwert von Kunst.²⁵⁴

²⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 134-135.

²⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 135.

²⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 137. / Reinold Schmücker, *Funktionen der Kunst*, Darmstadt 2001, S. 17.

²⁵¹ Vgl. Franz Koppe, *Selbstwert und Geltungsanspruch der Kunst*, Darmstadt 2001, S. 133.

²⁵² Vgl. ebenda, S. 135-137.

²⁵³ Vgl. ebenda, S. 137.

²⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 136, 138-139.

2.3. Polarität von Außen- und Selbstwert

Bei genauem Hinsehen handelt es sich bei den betrachteten Positionen zum Außen- und Selbstwert von Kunst um keinen Gegensatz. Die generellen und die potenziellen kunstinternen Funktionen in Reinold Schmückers Systematik, z.B. die ästhetischen, kunstästhetischen und Reflexionsfunktionen, akzeptieren im Grunde jenen internen Selbstwert, den Franz Koppe mit der einzigen ebenbürtigen Schöpfung des personalen Menschen, mit der dialektischen Selbst- und Kunstentfaltung sowie mit dem Kunstgenuss eingehend beschreibt. Genauso leitet Koppe wiederum aus dem Selbstwert über den Lebens- und Weltbezug von Kunst und der produktiven Unruhe externe gesellschaftliche Wertigkeiten ab, die sich leicht in die potenziellen kunstexternen Funktionen bei Schmücker, z.B. in die Distanzierungsfunktionen, Erkenntnisfunktionen, ethisch-explorativen Funktionen, weltanschaulichen Funktionen oder Identitätsbildungsfunktionen einordnen lassen. Es wurde lediglich die jeweils andere Seite derselben Medaille ausführlicher beleuchtet.

Es bleibt, in Analogie zu Adornos „Doppelcharakter der Kunst als autonom und als fait social“ (vgl. Kap. 1.2.2.3.), ein **doppelter Wert** von Kunst für die Gesellschaft, bestehend aus einem internen, intrinsischen Selbstwert und einem externen, extrinsischen Außenwert.

Die autonome Selbstzweckhaftigkeit generiert überhaupt erst hohe, zweckfreie Kunst mit intrinsischem Selbstwert, diese läuft aber Gefahr, als selbstbezogenes, harmlos-kitschiges Phänomen den gesellschaftlichen Wert und Nutzen zu verlieren. Die Funktionalisierung der Kunst wiederum schafft bewusst starke extrinsische Werte und damit gesellschaftliche Berechtigung. Sie scheitert allerdings – wie in Reinold Schmückers Systematik – an einer äußerlichen, oberflächlichen Redensart über Kunst, die zu einer Selbstwert-Minderung und in letzter Konsequenz zur gänzlichen kommerziellen Auslöschung des Selbstwertes und damit der Kunst an sich führt (vgl. Kap. 1.1.1.4. und Kap. 1.2.2.3.).

Will man dieser unlösbaren Aporie in praktisch-produktiver Weise begegnen, erreicht man – im Interesse der Kunst – ihren wohl größten gesellschaftlichen Mehrwert in der kompromissreichen goldenen Mitte, die sowohl die intrinsischen Eigenwerte als auch die extrinsischen Funktionalitäten mit einzuschließen versucht und so einen doppelten Wert von Kunst für die Gesellschaft erreicht. Im diesem Potenzial zur doppelten Wertigkeit liegt in der Jahrtausende alten Menschheitsgeschichte möglicherweise sogar der Hauptreiz von Kunst überhaupt.

Meiner persönlichen Meinung nach erreicht eine Gesellschaft aber die nachhaltigste künstlerische Blüte, wenn sich ihr Kunstverständnis innerhalb dieses Spannungsfeldes im öffentlichen Diskurs nächstmöglich dem Pol der Kunstautonomie nähert, ohne die Schwelle zur völligen Selbstbezogenheit, d.h. zum harmlos-schönen Kitsch, zu überschreiten.

Aus der doppelten gesellschaftlichen Wertigkeit lassen sich interessante Folgerungen für die **Kunstabwertung** ziehen: Auf der einen Seite schätzen wir Kunstwerke mit internem Selbstwert generell höher als solche ohne, und zwar unabhängig von der jeweiligen Anzahl externer Kunstfunktionen. Denn der interne **Selbstwert** bildet das **Alleinstellungsmerkmal** von Kunst überhaupt und er lässt sich nicht durch außerkünstlerische und viel funktionalere Mittel wie z.B. Alltagsgegenstände substituieren.²⁵⁵

Auf der anderen Seite besitzt wahrscheinlich jedes Kunstwerk auch potenzielle kunstexterne Funktionen, die wohl nicht selten die Hauptverantwortung für das allgemeine gesellschaftliche Interesse an der ästhetischen Kunst tragen. Immerhin wäre die Entstehung, gesellschaftliche

²⁵⁵ Vgl. Reinold Schmücker, *Funktionen der Kunst*, Darmstadt 2001, S. 30-32.

Beachtung und Wertschätzung vieler Kunstwerke ohne ihre kultischen, religiösen oder politischen Funktionen nicht zu begründen (vgl. Kap. 1.2.1.2.).²⁵⁶ Externer gesellschaftlicher **Außenwert** bildet mitunter die **Existenzgrundlage** von Kunst überhaupt.

Insgesamt lassen sich aber für die Bewertung des gesellschaftlichen Ranges eines Kunstwerks weder eine bestimmte „Funktionshierarchie“ noch der Grad seiner Funktionalität, d.h. die tatsächliche Anzahl seiner Funktionen, die ohnehin nicht eindeutig definierbar ist, als verlässliche Indikatoren verwenden. Aufgrund oft sehr persönlicher Hierarchisierungen in der Wertigkeit von Kunstfunktionen kann der Wert eines konkreten Kunstwerks für die Gesellschaft kunstphilosophisch schwerlich definiert werden. Diese Frage lässt sich wahrscheinlich für die Gegenwart nur von der Gesamtheit der zeitgenössischen Kunstpraxis und für die Vergangenheit von Kunstpraxis und Kunstgeschichtsschreibung im Verbund, über die Indikatoren der Interpretationen und der Wirkungsgeschichte (vgl. Kap. 1.3.2.3.), lösen.²⁵⁷

²⁵⁶ Vgl. ebenda, S. 30-31.

²⁵⁷ Vgl. ebenda, S. 32-33.

3. Wert zeitgenössischer Kunst – *Zwischenbilanz*

An dieser Stelle soll, wie eingangs erwähnt, der Versuch unternommen werden, von der Frage *Was ist der Wert von Kunst?* direkt zur Frage *Was ist der Wert zeitgenössischer Kunst?* überzuleiten. Dazu wird das Zeitgenössische in der Kunst zunächst in knapper und vorläufiger Weise definiert, um dann aus dem vorhergehenden Kapitel jene Wertaspekte herauschälen zu können, die der spezifisch zeitgenössischen Kunst gegenüber traditioneller, kanonisierter Kunst einen ausschließlichen Wert für die Gesellschaft zuteilen können.

Am Konflikt zwischen der Selbstzweckhaftigkeit von Kunst als ebenbürtige Schöpfung des personalen Menschen und ihrer Zeitgebundenheit durch stilistische Rahmenbedingungen wird sich aber zeigen, dass die vorläufige Definition des Zeitgenössischen nicht ausreicht, dass die entwickelte Antwort auf die Frage *Was ist der Wert zeitgenössischer Kunst?* nicht schlüssig ist. Darum wird im nächsten Kapitel zeitgenössische Kunst über das Phänomen von *Neuheit in der Kunst* in ausführlicher Weise definiert, bevor sich im darauf folgenden Kapitel ein knappes und diesmal schlüssigeres Fazit zum Wert spezifisch zeitgenössischer Kunst für die Gesellschaft ableiten lässt.

Der Begriff des „**Zeitgenössischen**“ bezeichnet laut Duden-Definition das Gegenwärtige, Heutige und Derzeitige.²⁵⁸ Im Bereich der Kunst bezieht sich diese Definition primär auf die Produzenten- statt auf die Rezipientenseite: Zeitgenössische Kunst umfasst die Gesamtheit der gegenwärtig produzierten Kunst aller Kunstgattungen und meint nicht die Gesamtheit der in der gegenwärtigen Kunstpraxis rezipierten Kunst, zu der ja auch (und meist sogar zum größeren Teil) die Werke der Vergangenheit gehören.

Eine definitorische Unschärfe ergibt sich jedoch durch die Tatsache, dass Gegenwart, dem Musikwissenschaftler Hans Heinz Stuckenschmidt (1901-1988) zufolge, streng genommen nur der flüchtige, „unendlich kleine Moment der Berührung zwischen Vergangenheit und Zukunft“ ist.²⁵⁹ Kontextabhängig werden darum oft auch Werke der jüngeren Vergangenheit, z.B. alle seit 1945 entstandene Kunstmusik, zur Zeitgenössischen Kunst gezählt, ohne dass die exakte zeitliche Trennlinie zwischen dem gerade noch Zeitgenössischen und dem schon nicht mehr Zeitgenössischen festgelegt wäre, ohne dass also geklärt wäre, wo genau im historischen Rückblick die sogenannte Gegenwart beginnt.

In jedem Fall ist der Begriff des Zeitgenössischen, im Gegensatz etwa zu den Attributen modern, avantgardistisch und postmodern, als ästhetisch und stilistisch neutral und wertfrei aufzufassen, da die Gegenwartskunst jeder Couleur als zeitgenössisch gilt.

An folgenden Wertaspekten des vorangehenden Kapitels lassen sich für diese spezifisch zeitgenössische Kunst gegenüber traditioneller, kanonisierter Kunst **ausschließliche Werte** für die Gesellschaft ableiten:

Der **intrinsicische Selbstwert** von Kunst als einzige ebenbürtige Schöpfung und echte Selbstverwirklichung des personalen Menschen (vgl. Kap. 2.2.1.) lässt sich für die Gesamtheit der schaffenden **Künstler** aller Kunstgattungen jederzeit geltend machen. Das Potenzial der Selbstverwirklichung durch Kunst kann ein zeitgenössischer Künstler nur über seine eigene, d.h. zeitgenössische Kunst ausschöpfen.

Auf der **Rezipientenseite** sind sowohl die gleichzeitige Selbst- und Kunstentfaltung als auch die

²⁵⁸ Vgl. Dudenredaktion / Matthias Wermke: *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim 2001, S. 1846.

²⁵⁹ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 7.

einzigartig befriedigende Wirkung des Kunstgenusses (vgl. Kap. 2.2.1.), sind sowohl ästhetische als auch kunstästhetische Erfahrung (vgl. Kap. 2.1.1. / 1.1.1.2. / 1.1.1.4.) zunächst einmal nicht auf zeitgenössische Kunst beschränkt, sondern mit Kunstwerken vergangener Epochen in gleicher Weise möglich.

Auf der internen Seite erhält zeitgenössische Kunst für Rezipienten vor allem dadurch spezifischen Wert, dass sie an den kunstinternen potenziellen Funktionen, z.B. also an der Initiierung neuer oder an der Erneuerung bestehender künstlerischer Traditionen durch zeitgenössische Kunst, teilhaben können (vgl. Kap. 2.1.1.).

In dem Maße allerdings, in dem beim ästhetischen Verstehensprozess ein Lebens- und Weltbezug zum Ausdruck kommt (vgl. Kap. 2.2.2.), gewinnt kunstästhetische Erfahrung spezifisch zeitgenössischer Kunst auch für Rezipienten einen einzigartigen, wenn auch **extrinsischen Außenwert**. Ironie und Witz, Irritation und Provokation, d.h. der ganze Komplex der Infragestellung alltäglicher Gewohnheiten, Selbstverständlichkeiten und Beschränkungen durch Kunst (vgl. Kap. 1.1.1.4.), bleibt zu einem gewissen Grad abhängig von eben jener zeitgenössischen Alltäglichkeit. Zeitgenössische Kunst als produktive Unruhe erreicht innovative Blickwinkel und Perspektiven leichter als der etablierte Kanon vergangener Meisterwerke, weil sie auf den jeweils aktuellen, herkömmlichen Sichtweisen basiert.

Dass dieses kritische Potenzial vorrangig zeitgenössischer Kunst auch all jene gesellschaftlichen Gruppen betrifft, die an der Kunstpraxis nicht direkt teilhaben, hat Franz Koppe eindrücklich nachgewiesen (vgl. Kap. 2.2.2.).

Auch das ganze Feld der kunstexternen potenziellen Funktionen (vgl. Kap. 2.1.2.) kann zeitgenössischer Kunst einen ausschließlichen gesellschaftlichen Wert zuweisen, besonders bei den sozialen und kognitiven Funktionen, z.B. als Statussymbole oder zur Akkumulation von Wissen. Die Besonderheit der Distanzierungsfunktionen wurde soeben erörtert (vgl. kritisches Potenzial), doch auch die dekorativen Funktionen können, abhängig vom jeweiligen Geschmack, dem Wert zeitgenössischer Kunst einen einmaligen Platz zuweisen.

Beim Gedanken an die eingangs erwähnten häufig hitzigen Debatten und dem weit verbreiteten Unverständnis gegenüber zeitgenössischen Kunstwerken, gerät die soeben skizzierte gesellschaftliche Wertigkeit zeitgenössischer Kunst zumindest an einem Punkt ins Wanken: Kann beispielsweise bei einer provokanten zeitgenössischen Operninszenierung und den fast schon vorgeprogrammieren feuilletonistischen Reaktionen wirklich von einer ungetrübten **Selbstzweckhaftigkeit** und damit von einer vollkommen **ebenbürtigen Schöpfung** des personalen Regisseurs ausgegangen werden? Und hätte die Inszenierung des gleichen Regisseurs mehrere Jahrzehnte früher genauso ausgesehen? Hätte z.B. Joseph Beuys (1921-1986) zu Zeiten Albrecht Dürers (1471–1528) ähnliche Rauminstallationen oder Aktionskunst gestaltet? Oder hätte Mauricio Kagel (1931-2008) auch als Zeitgenosse z.B. Claudio Monteverdis (1567-1643) Musik für Staubsauger, Gummischläuche, Walkie-Talkies oder Plattenspieler komponiert?

Neben der bereits erwähnten **Zeitgebundenheit** künstlerischer Medien und Verfahrensweisen (vgl. Kap. 1.1.1.1.) existieren offenbar für den zeitgenössischen Künstler, wie schon in den Ursprüngen der Darstellungskunst (vgl. Kap. 1.2.1.1. / 1.2.2.), zeitlich fixierte **stilistische Rahmenbedingungen**, die jede künstlerische Selbstentfaltung oder Selbstverwirklichung zum Ausgangspunkt nehmen muss. In der Folge wiederum sind diese jeweils geltenden stilistischen Vorgaben Teil der mikrokosmischen Sprache eines Kunstwerks (vgl. Kap. 1.1.1.1.), so dass sie ein Rezipient für einen fundierten Erschließungs- und Verstehensprozess (vgl. Kap. 1.3.) ken-

nen muss.

Die **Hypothese**, dass der Wert zeitgenössischer Kunst für die Gesellschaft u.a. in ihrer Eigenschaft als ebenbürtige Schöpfung des personalen Menschen besteht, ist noch **nicht schlüssig**. Die knappe und vorläufige Definition des Zeitgenössischen muss offenbar weiter gefasst werden. Die konkreten Mechanismen der steten Grenzverschiebung bzw. Erneuerung stilistischer Rahmenbedingungen bedürfen tiefergehender Klärung. Dies soll im folgenden Kapitel über die Frage nach Originalität und Einmaligkeit, nach **Neuheit**, Innovation und Revolution in der Kunst erreicht werden.

4. Neuheit in der Kunst

In diesem vierten Kapitel soll also zeitgenössische Kunst über das Phänomen von *Neuheit in der Kunst* in ausführlicher Weise definiert werden, bevor sich im nächsten Kapitel ein erweitertes Fazit zum Wert spezifisch zeitgenössischer Kunst für die Gesellschaft ableiten lässt.

In meiner Eigenschaft als Komponist zeitgenössischer Musik werde ich mich hier schwerpunktmäßig auf bedeutende Musikwissenschaftler und Komponisten berufen, wobei ich davon ausgehe, dass sich die grundsätzlichen Erkenntnisse auf die anderen Kunstgattungen übertragen lassen. Darum werden im Text fast durchgehend die Wörter Musik und musikalisch durch Kunst und künstlerisch ausgetauscht. Außerdem werden zugleich u.a. der russische Kunstphilosoph Boris Groys (*1947) und der französische Soziologe Pierre Bourdieu (1930-2002) als wichtige außermusikalische Denker zu Wort kommen.

Zunächst einmal scheint es sinnvoll, Neuheit in der Kunst räumlich und zeitlich einzugrenzen. Der Begriff der Innovation leitet sich vom lateinischen „*innovatio*“ ab und bedeutet Erneuerung und Veränderung.²⁶⁰ Neuheit wird in der Kunst also erst dann relevant, wenn in der Gesellschaft ein generelles Bewusstsein für Veränderungen und damit für ein Fortschreiten der Zeit vorliegt. In der Bewusstseinshaltung der griechischen **Antike** und weit bis ins Mittelalter, ja sogar in vielen **außereuropäischen Kulturen** bis heute, kann, der Musikwissenschaftlerin Helga de la Motte-Haber (*1938) zufolge, von einer **kreisförmigen**, von Wiederholungen geprägten **Zeitauffassung** gesprochen werden. Kulturelle Traditionen gelten implizit als Selbstverständlichkeiten, die keinem Begründungszwang ausgesetzt sind, distanzlos rezipiert und letztlich als „geheilig“ angesehen werden. Kunstgeschichte gleicht einem „beständigen Weiterführen des Überlieferten“.²⁶¹

Fortschritt in der Kunst existiert nur als „technische Vervollkommnung“ im Sinne der in Kap. 1.2.1.1. beschriebenen Darstellungskunst.²⁶² Darüber hinaus sieht man in wirklicher Wandlung und Veränderung der Dinge keinen Vorteil.²⁶³ Der Künstler hat sogar, laut Boris Groys (*1947), die Aufgabe, die uralte Überlieferung gegen „die Macht der Zeit“, also gegen „die Schwächen des menschlichen Gedächtnisses“ und „die Forderungen der weltlichen Macht“ zu bewahren.²⁶⁴ Diese Geisteshaltung ist, Hans Heinz Stuckenschmidt gemäß, „**statischer**, erhaltender, konservierender Art“. Bewährtes wird möglichst intakt gehalten, fest gefügte **Archetypen** haben Modellcharakter. Diese Archetypen werden dem produktiven Geist **pädagogisch** vermittelt, wobei der Schüler die Werke des Meisters ohne eigene Zutat kopiert.²⁶⁵ Der Philosoph Eugen Herrigel (1884-1955) beschreibt in seiner Schrift *Zen in der Kunst des Bogenschießens* (1948) eindrücklich, wie die vollendete Kunst des Bogenschießens im ostasiatisch Zen-Buddhismus nur durch vollkommene Imitation des Meisters erlernt wird.²⁶⁶

Oberste Richtschnur ist demnach, in Boris Groys' Worten, die „**positive Anpassung**“ an tradierte Vorbilder, Kunstwerke werden hinsichtlich ihrer „Konformität mit der kulturellen Tradition“ bewertet.²⁶⁷ Nur dem „**Plagiat**“ als Nachahmung von Autorität kann Würde zukommen.²⁶⁸

²⁶⁰ Vgl. Dudenredaktion / Matthias Wermke: *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim 2001, S. 834.

²⁶¹ Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Neue Musik und Tradition*, Laaber 1990, S. 427.

²⁶² Vgl. ebenda, S. 428.

²⁶³ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 7.

²⁶⁴ Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 23.

²⁶⁵ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 7.

²⁶⁶ Vgl. Eugen Herrigel, *Zen in der Kunst des Bogenschießens*, München 1951.

²⁶⁷ Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 17, 19, 23.

Es wird lediglich das „Prinzip der Variation“ geduldet, wirkliche geistige „Erfindungen und Sprachbereicherungen“, jegliches Neuerungsstreben wird abgewehrt.²⁶⁹ Das Neue gilt geradezu als Entstellung oder Fehler „aus Vergesslichkeit oder unter dem Druck veränderter Umstände“.²⁷⁰ Jeglicher Modernismus stellt einen Verstoß gegen geheiligte Traditionen dar. Den *novi doctores*, den Ketzern, wird der Prozess gemacht.²⁷¹

Der Musikwissenschaftler Albrecht Riethmüller (*1947) weist darauf hin, dass künstlerischen Neuerungen sogar **politisches Gefahrenpotenzial** vorgeworfen wird. Sie werden sowohl im alten China als auch in und seit der europäischen Antike immer wieder mit dem „Umsturz der staatlichen Verfassung“ in Zusammenhang gebracht. Platon (428/427-348/347 v. Chr.) warnt z.B. in seiner *Politeia* (ca. 370 v. Chr.) vor allen musikalischen Neuerungen, weil sie das „Staatsganze“ erschüttern bzw. die wichtigsten Gesetze in Gefahr bringen.²⁷²

In dieser statischen Geisteshaltung konnten die mächtigen außereuropäischen Kulturen in Asien, Afrika und Amerika „**Epochen von vielen tausend Jahren** ohne nennenswerte Wandlung“, ohne innere Revolutionen erleben. Ihr jeweiliger Verfall trat nur durch äußere, „politisch-kriegerische Ereignisse“ ein. Überreste dieser mächtigen Kulturen können wir heute in Ägypten und Mexiko bestaunen, im japanischen und indischen Theater sind sie sogar weiterhin lebendig.²⁷³

Dass der **Wendepunkt** zum heutigen abendländischen Fortschrittsverständnis mit der Entdeckung neuzeitlicher Subjektivität verbunden ist, wurde bereits im Abschnitt über den Expressivismus dargelegt (vgl. Kap. 1.2.1.2.). Boris Groys verweist daher auf den Beginn der neuzeitlichen Philosophie, der u.a. durch René Descartes' (1596-1650) berühmtes Diktum „Cogito ergo sum“ markiert wird.²⁷⁴

Helga de la Motte-Haber datiert den Wendepunkt etwas früher, nämlich im **ausgehenden Mittelalter**, und sieht seinen Ursprung im frühen Mittelalter beim Kirchenvater Aurelius Augustinus (354-430) und der **christlichen Eschatologie**. Diese endzeitliche, zukunftsorientierte „Lehre [...] von den letzten Dingen, d.h. vom Endsicksal des einzelnen Menschen und der Welt“²⁷⁵ hat in der Vergangenheit mit der Menschwerdung Jesu Christi begonnen. Somit bringt die Eschatologie eine „Trennung der Zeit in Vergangenes und Zukünftiges“ und letztlich die „Idee einer unweigerlichen Veränderung“, eines **irreversiblen** Fortschreitens der Zeit von einem Anfang zu einem Ende, zum Ausdruck. Dieses anfangs nur bei wenigen Intellektuellen verbreitete Zukunftsdenken, diese **linear fortschreitende Zeitauffassung**, konnte sich bis zum ausgehenden Mittelalter mühsam im allgemeinen Bewusstsein durchsetzen.²⁷⁶

Seitdem entstehen laut dem Dirigenten und Musikwissenschaftler Clytus Gottwald (*1925) in der Kunstgeschichte des Abendlandes zum ersten Mal **avantgardistische Archetypen**.²⁷⁷ Das Denken und die Kultur sind in Boris Groys' Worten nun bereit, „sich in den Gegensatz zur Vergangenheit zu stellen“, d.h. im Prozess der „**negativen Anpassung**“, das neue Werk den tradi-

²⁶⁸ Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Neue Musik und Tradition*, Laaber 1990, S. 428.

²⁶⁹ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 7.

²⁷⁰ Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 23-24.

²⁷¹ Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Neue Musik und Tradition*, Laaber 1990, S. 428.

²⁷² Vgl. Albrecht Riethmüller, *Nachwort der Herausgebers*, Kassel 1989, S. 117.

²⁷³ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 8.

²⁷⁴ Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 25.

²⁷⁵ Vgl. Dudenredaktion / Matthias Wermke: *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim 2001, S. 495.

²⁷⁶ Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Neue Musik und Tradition*, Laaber 1990, S. 427-428.

²⁷⁷ Vgl. Clytus Gottwald, *Johannes Ockeghem. Bericht über den Erzavantgardisten*, Kassel 1989, S. 63.

tionellen Vorbildern unähnlich zu gestalten, in Kontrast zu ihnen zu setzen“.²⁷⁸

Man empfindet eine Distanz zur Tradition, hält wenig von „Konservierung überlieferter Substanzen“ und grenzt sich von der Überlieferung ab. Wiederholungen oder Variierung des schon Bekannten, Kopie oder Nachahmung sind letztlich ausgeschlossen. Das künstlerische und theoretische Denken und Schaffen ist vielmehr auf **Wandlung** bestehender und Erfindung neuer Dinge bedacht, auf „unablässige Bereicherung des Vokabulars und der Verfahrensweisen“, für die keine Beispiele oder Vergleichsmöglichkeiten in der Erfahrungswelt existieren. Man glaubt an eine allmähliche Weltverbesserung und richtet den Blick stolz auf eine bessere Zukunft. Diese Geisteshaltung ist nach Stuckenschmidt „**kinetischer**, [...] **dynamischer Art**“.²⁷⁹

Die Idee des Fortschritts hat also im christlich-abendländischen Denken durch den linearen Zeitbegriff eine „extreme Steigerung“ erfahren. Fortschritt meint nun nicht nur die „stilistische und technische Perfektionierung“, sondern ein **Übertreffen** und **Überwinden** des in der Vergangenheit Gedachten und Geschaffenen. Eventuelles Anknüpfen an die Tradition dient lediglich der Demonstration der eigenen „Höherentwicklung“. Dabei bleibt stets offen, wie groß und in welcher Richtung der Fortschritt getan wird und wovon bzw. wohin er fort-führt.²⁸⁰

Dieses moderne abendländische Denken und Schaffen aus dem Gedanken der Erneuerung heraus, dieses **Fortschrittsbewusstsein** hat eine bemerkenswerte Kraft gezeigt, sich zu behaupten und gegen außereuropäische, statische Kulturen in völliger Ignoranz durchzusetzen. Dabei ist das kinetisch-dynamische Denken tatsächlich eine „Eigentümlichkeit“ oder, je nach Sichtweise, „Errungenschaft“ nur unserer europäischen Geisteskultur und überdies erst „von relativ **kurzer Lebensdauer**“.²⁸¹

Insofern, so die Musikwissenschaftlerin Barbara Zuber (*1945), ist das neuzeitliche Verständnis des Fortschritts „**kein Naturereignis**, sondern ein Fabrikat“. Dieser Fortschritt „wird gemacht, hergestellt, abgebaut, verhindert und verkauft“ und damit „unter das Gesetz von Angebot und Nachfrage“ gestellt. Es wäre aber durchaus denkbar, dass er „aus rein ontologischer Perspektive betrachtet, per se einfach nicht existiert“.²⁸²

Nach dieser historisch-geographischen Einleitung, die das Phänomen der Neuheit in der Kunst auf unsere abendländische Kultur seit dem ausgehenden Mittelalter eingegrenzt hat, soll diese Neuheit nun unter drei Gesichtspunkten, unter ökonomischen, soziologischen und anthropologischen Aspekten, eingehend beleuchtet werden.

²⁷⁸ Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 19, 26.

²⁷⁹ Vgl. Thomas Manfred Braun, *Karlheinz Stockhausens Musik im Brennpunkt ästhetischer Beurteilung*, Kassel 2004, S. 21-22 / Helga de la Motte-Haber, *Neue Musik und Tradition*, Laaber 1990, S. 427 / Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 7.

²⁸⁰ Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Neue Musik und Tradition*, Laaber 1990, S. 428 / Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 7-8.

²⁸¹ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 8.

²⁸² Vgl. Barbara Zuber, *Fortschritt?*, München 1998, S. 156.

4.1. Ökonomisch

Die „Ökonomie der Kultur“ soll nach Boris Groys beschreiben, wie hinter der „Logik der kulturellen Entwicklung“ im Grunde „eine ökonomische Logik“ wirkt.²⁸³

Das Fachgebiet der Ökonomie wird traditionell in zwei große Teilfelder unterteilt: Die **Makroökonomie** analysiert das gesamtwirtschaftliche Verhalten, d.h. die Summe aller Aktivitäten aller Entscheidungsträger in allen Märkten sowie ihre Wechselbeziehungen. Das Ziel der Makroökonomie ist es, wirtschaftliche Prozesse und Veränderungen zu erklären, die verschiedene Haushalte, Firmen und Märkte gleichzeitig beeinflussen. Die **Mikroökonomie** untersucht das Verhalten einzelner Wirtschaftssubjekte, d.h. Entscheidungen und Wechselbeziehungen einzelner Haushalte oder Firmen in Märkten für spezifische Güter oder Dienstleistungen. Beide Felder stehen in gegenseitiger Abhängigkeit voneinander und können daher nur aus dem Verständnis des jeweils anderen nachvollzogen werden.²⁸⁴

Auch die ökonomische Betrachtungsweise von **Neuheit in der Kunst**, kann einerseits ihren Fokus auf das makroökonomische Gesamtverhalten inklusive der historischen Langzeitperspektive des Kunstfeldes richten, und andererseits das mikroökonomische Verhalten einzelner Kunstsubjekte (z.B. Künstler oder Künstlergruppen) beleuchten.

4.1.1. Makroökonomisch

Der makroökonomischen Betrachtungsweise von Neuheit in der Kunst liegt ein Fortschritts- oder Wachstumsdenken zugrunde, das von einem regelmäßigen, periodischen Auftreten des Neuen als Teil der ewigen Wiederkehr ausgeht.²⁸⁵ Kunstgeschichte wird als **wellenförmige** Aufwärtsbewegung gedeutet. In Anlehnung an den russischen Wirtschaftswissenschaftler Nikolai Dmitrijewitsch Kondratjew (1892-1938) könnte man jede dieser Wellen als einen **Zyklus** bezeichnen.²⁸⁶ Pierre Boulez nennt sie „Perioden“.²⁸⁷

Während Kondratjew in der Ökonomie eine 40- bis 60-jährige Dauer pro Zyklus annimmt, rechnet z.B. der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus (1928-1989) in der abendländischen Musik mit ein bis zwei Jahrhunderten: Er beginnt seine Einteilung, entsprechend der obigen historischen Eingrenzung (vgl. Kap. 4.), im Spätmittelalter und sieht die Jahre 1320, 1430, 1600, 1740 und 1910, d.h. Ars nova, Frührenaissance, Frühbarock, Vorklassik und klassische Moderne, als jeweiligen Beginn einer solchen längeren Entwicklung.²⁸⁸

4.1.1.1. Spätstufe: Verfall

Der Anfang eines neuen Zyklus fällt mit dem Ende des vorhergehenden zusammen. Am Ende der Entwicklung, in der **Spätstufe**, befindet sich laut Dahlhaus, vergleichbar dem wirtschaftlichen Abschwung bis zur Talsohle, der musikalische **Manierismus** oder **Klassizismus** als „bloße **Verfallsform**“ der **Spätstufe**. Zwar stellt der Manierismus einen „Stil eigenen Rechts“ mit Selbst- und Außenwert (vgl. Kap. 2) dar. Doch er zeichnet sich gleichzeitig durch eine „Erschöpfung der Formen oder des Materials“ und durch eine Verschränkung von technischer Zurschauung und Komplexität (vgl. Kap. 1.1.2.3.) mit ins Extrem getriebener Expressivität²⁸⁹ aus, die

²⁸³ Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 15-16.

²⁸⁴ Vgl. Nicholas Gregory Mankiw, *Principles of economics*, 2nd edition, Fort Worth 2001, S. 27-28, 494.

²⁸⁵ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 12, 14.

²⁸⁶ Vgl. Nikolai Dmitrijewitsch Kondratjew, *Die langen Wellen der Konjunktur*, Tübingen 1926, S. 573–609.

²⁸⁷ Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 57.

²⁸⁸ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 28-29.

²⁸⁹ Vgl. ebenda, S. 36-37 / Clytus Gottwald, *Johannes Ockeghem. Bericht über den Erzavantgardisten*, Kassel 1989, S. 59 / Vgl. Hans H. Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 8.

eine organische Weiterentwicklung unmöglich machen.

Der Komponist Karl Amadeus Hartmann (1905-1963) verweist bei Kunstwerken einer Spätstufe auf die Problematik, dass eine „gesteigerte geistige Kraft aufgewendet werden“ muss, um ihre „Einzelheiten [...] zu einem organischen Gesamtbild zusammenzufassen“.²⁹⁰

Der Kulturphilosoph Egon Friedell (1878-1938) diagnostiziert in psychiatrischer Sprache einen „psychomotorischen Oberbau“, ein System von Regulierungen, Hemmungen und Sicherungen.²⁹¹ Clytus Gottwald identifiziert eine „zähe Konsistenz“ bis hin zur „Versteinerung“.²⁹²

Friedrich Nietzsche spricht hier von „einschlafenden Leidenschaften“ durch die „geordnete Gesellschaft“ und prägt das Bild vom Land, das durch die „Ackerbauer des Geistes“ ausgenutzt worden ist. Diese Situation fordert die „Pflugschar des Bösen“ heraus, weckt die „Lust am Neuen, Gewagten, Unerprobten“ und zwingt zum „Umsturz der Grenzsteine“, zur „Verletzung der Pietäten“.²⁹³ In dieser geistigen Tradition steht der Komponist Karlheinz Stockhausen (1928-2007), wenn er in einem Rundfunkgespräch am 9. Juli 1953 für die Ausweglosigkeit solch einer „**Sackgasse**“ zwei Alternativen definiert: entweder man bringt die „Kraft“ auf, „durchzubrechen“, oder man wird „Neo-Klassizist“.²⁹⁴

Schon der Komponist Béla Bartók (1881-1945) sieht den historischen „**Wendepunkt**“, die künstlerische „**Wiedergeburt**“, d.h. neue „Ausdruckskraft“ und den „vollständigen **Bruch**“ mit der vorhergehenden Kunst, dort, wo deren „Exzesse“, „Sentimentalität und überflüssige[n] Ornamente[n]“ für viele „untragbar“ zu werden beginnen.²⁹⁵

4.1.1.2. *Frühphase*: Basisinnovationen

In der **Frühphase** einer neuen zyklischen Welle, d.h. auf dem Tiefpunkt zwischen zwei Wellen, stehen bei Dahlhaus wie bei Kondratjew Experimente und daraus hervorgehend folgenreiche **Basisinnovationen**: Sie widersetzen sich, gleich einem Usurpator, einer dominierenden Tradition, einem herrschenden Stil, rücken selber in den Vordergrund, ins Zentrum, und eröffnen durch diesen **Stilwandel** Perspektiven für den ganzen bevorstehenden Zyklus. Basisinnovationen machen also Epoche und Geschichte.²⁹⁶

So spricht der Komponist Alban Berg (1885-1935) vom „Glauben [...] zu einer neuen Kunst“.²⁹⁷ In ähnlicher Weise äußert Karlheinz Stockhausen im besagten Rundfunkgespräch, er opfere den alten Stil, weil er bei seinen Basisinnovationen auf das mögliche Glück einer **neuen Schönheit** hoffe und „unumstößlich an die **innere geschichtliche Notwendigkeit**“ seines Tuns glaube.²⁹⁸

In dieser Frühphase hält der Komponist und Musikwissenschaftler Dieter Schnebel (*1930) die mitunter radikale Erweiterung des künstlerischen Materials für zentral.²⁹⁹ Auch Pierre Boulez

²⁹⁰ Vgl. Karl Amadeus Hartmann, *Warum ist Neue Musik so schwer zu hören?* (1954), Rodenkirchen 1958, S. 134.

²⁹¹ Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg*, München 1989, S. 63.

²⁹² Vgl. Clytus Gottwald, *Johannes Ockeghem. Bericht über den Erzavantgardisten*, Kassel 1989, S. 57.

²⁹³ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Erstes Buch, 4. *Das Arterhaltende*, München-Wien 1980, S. 38-39.

²⁹⁴ Vgl. Thomas Manfred Braun, *Karlheinz Stockhausens Musik im Brennpunkt ästhetischer Beurteilung*, Kassel 2004, S. 20.

²⁹⁵ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 195.

²⁹⁶ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 32-33, 37-38.

²⁹⁷ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 225.

²⁹⁸ Vgl. Thomas Manfred Braun, *Karlheinz Stockhausens Musik im Brennpunkt ästhetischer Beurteilung*, Kassel 2004, S. 20.

²⁹⁹ Vgl. Klaus Schweizer / Arnold Werner-Jensen, *Reclams Konzertführer*, Stuttgart 1998, S. 1050.

stellt hier „Experimente“ und „Forschung“ in den Mittelpunkt, d.h. der „Fortschritt“, die Entdeckung von Neuem und die Entwicklung neuer Prinzipien und neuen künstlerischen Denkens nehmen „die wichtigste Position“ ein.³⁰⁰

Laut Stockhausen werden viele Ideen „zunächst einmal angestoßen“, um sie vor dem Vergessen zu bewahren. Für ein „Ausbauen“ und „Ausfeilen“, für die „Feststellung von Varianten“ bis hin zur Perfektion eines Meisterwerks fehlt die Zeit. Stockhausen resümiert: „Es geht vielleicht überhaupt nicht so sehr um das Werk, vielmehr um das schöpferische Wirken überhaupt“.³⁰¹

Fünf Aspekte der Basisinnovationen von Frühphasen sollen im Folgenden beleuchtet werden:

4.1.1.2.1. Umwertung aller Werte

Erstens wirken Kunstwerke der Frühphase für sich genommen als isoliertes Werk laut Carl Dahlhaus meist rudimentär und dürftig, ihre Neuheit beruht auf **Einfachheit**, Primitivität, Armut und Kargheit, auf Reduktion und fast polemischer Zurücknahme.³⁰² Es fehlt das „Moment der Sprachbereicherung“.³⁰³

Nicht selten handelt es sich beim Neuen sogar um **Nobilitierung** einer regional oder sozial peripheren bzw. einer als populär oder trivial verpönten und bis dahin sekundären Tradition: Die vormals kaum beachtete oder gering geschätzte Gelegenheitskunst niederen Anspruchs wird zum herrschenden Stil erhoben.³⁰⁴

Dazu passt Nietzsches Diktum von der „**Umwertung aller Werte**“³⁰⁵, das wiederum Boris Groys als dezidiert „**ökonomische Operation**“ definiert: „Das als wertvoll geltende Wahre oder Feine wird dabei abgewertet und das früher als wertlos angesehene **Profane**, Fremde, Primitive oder Vulgäre aufgewertet“. Bei dieser Aufwertung denkt Groys exemplarisch an die Basisinnovationen des 20. Jahrhunderts, allen voran an Marcel Duchamps bereits angesprochenen Ready-mades, die wertlose Alltagsgegenstände zu wertvollen Kunstwerken erklären (vgl. Kap. 2.2.1.4.). Doch auch alle Formen von „nichtprivilegierten kulturellen Praktiken“ können leicht als neue Praktiken dargestellt werden und eignen sich daher als besonders kulturträchtige Innovationsmittel.³⁰⁶ Die Abwertung der Errungenschaften vergangener Zyklen oder anderer Kulturen kann demgegenüber für den Komponisten Mathias Spahlinger (*1944) den Eindruck eines radikalen „Wegwischens“, eines Kahlschlags erwecken.³⁰⁷

Insgesamt handelt es sich bei Groys um eine „Neubestimmung der Grenze“ zwischen dem „Profanem“ und der „valorisierten Kultur“ und damit um einen „Handel mit Werten innerhalb bestimmter Werthierarchien“. Bei diesem genuin ökonomischen Kulturphänomen fungiert der Autor als „Mediator“ zwischen den Werthierarchien.³⁰⁸

Mit ihren Hypothesen liefern Dahlhaus und Groys das ergänzende Gegenstück zur These des Germanisten und Volkskundlers Hans Naumann (1886-1951), dass die jeweils niedere Kunst „abgesunkenes Kulturgut“ sei.³⁰⁹

³⁰⁰ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 56-57.

³⁰¹ Vgl. ebenda, S. 72.

³⁰² Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 29, 35-37.

³⁰³ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 10.

³⁰⁴ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 32-33.

³⁰⁵ Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*, Stuttgart 1964.

³⁰⁶ Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 14, 18, 142.

³⁰⁷ Vgl. Mathias Spahlinger, *Hat es noch Sinn?*, München 1998, S. 79.

³⁰⁸ Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 2, 14, 95, 162.

³⁰⁹ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 33.

Hans Heinz Stuckenschmidt zufolge können bei diesem Tausch zwischen Wertlosem und Wertvollem stattdessen die Funktionen von **Alt** und **Neu** ausgetauscht werden. So galt bei den als völlig revolutionär empfundenen und beabsichtigten Basisinnovationen des Frühbarock, z.B. im Umfeld der experimentellen Florentiner Camerata (ca. 1576-1600), die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts als „demodiert“. Die viel älteren Praktiken der griechischen Antike wurden hingegen in sonderbar paradoxer Weise zum „Dernier cri“ und Vorbild erklärt. Eine längst überwundene, zwei Jahrtausende alte Kulturstufe wurde in der Chronologie nach vorn verlegt. Das Neue ist also oft nicht wirklich neu, sondern die als neu empfundene Variante oder Abwandlung von Uraltem, wobei die unvertrauten Verfahrensweisen durchaus darüber hinwegtäuschen können. In diesem Florentiner Geist steht fast 300 Jahre später noch der Komponist Giuseppe Verdi (1813-1901), wenn er 1871, freilich abseits epochaler Umbrüche, in einem Brief formuliert (frei übersetzt): „Kehrt zum Alten zurück, und es wird ein Fortschritt sein“.³¹⁰

Durch diese Umwertung von wiederentdecktem, veränderten Uraltem in Neues könnte man nach Stuckenschmidt für die regelmäßige, periodische Wiederkehr des Neuen das zweidimensionale Modell der steigenden Wellenbewegung (vgl. Kap. 4.1.1.) in ein dreidimensionales Modell der steigenden **Spirale** erweitern.³¹¹

Insgesamt weist die Umwertung der Werte, gemäß dem Komponisten Franco Evangelisti (1926-1980), auf das Phänomen hin, dass letztlich „alle Dinge“ und Materialien, zum Kunstgegenstand, zum künstlerischen Werk werden können.³¹² Und Dieter Schnebel konkretisiert, dass die vormals „hässlichen Elemente“ erst und gerade durch das Kunstwerk zu ästhetischen Elementen gemacht werden.³¹³

Bezogen auf die von Dahlhaus definierten Jahreszahlen der Zyklusanfänge kann die Umwertung der Werte zwischen Spätstufe und Frühphase in den Zyklen der Musikgeschichte wie folgt umrissen werden:

Um 1320 bedeutet der Wechsel von der **Ars antiqua** zur **Ars nova** stilistisch „keinen Bruch mit der Vergangenheit“, sondern im Gegenteil Kontinuität und Fortführung der Tradition der spezifisch französischen, polyphonen Musik. Eine Umwertung der Werte vollzieht sich einerseits durch die erstmalige Verwendung des bis dahin als „imperfekt“ geltenden Dreiklangs, andererseits durch die Aufwertung des Weltlichen in der Musik: Erstmals war die Maxime der Kunstmusik nicht auf den Dienst am Kult, auf Frömmigkeit und Andacht bedacht, sondern auf eine freies Spiel der künstlerischen Formen (vgl. Kant Kap. 2.1.1.4.) und auf eine unterhaltsame Beschäftigung des Geistes und der Sinne der (aristokratischen) Zuhörer.³¹⁴

Bis ca. 1400 hatte sich die **Ars nova** zur manieristischen **Ars subtilior** entwickelt, einer nuanzenreichen, hochgezüchteten und gekünstelten Musikkultur.³¹⁵ Um 1430, in der **Frührenaissance**, bewirkte die Übernahme und artifizielle Umdeutung des Fauxbourdon durch die französische Musik eine Assimilierung und damit Aufwertung provinzieller, urtümlicher, englisch-italienischer Techniken und Stilzüge.³¹⁶

³¹⁰ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 9-10, 14-15.

³¹¹ Vgl. ebenda, S. 12, 14.

³¹² Vgl. Franco Evangelisti, *Die musikalische Rückentwicklung in der Avantgarde*, Graz 1976, S. 115.

³¹³ Vgl. Klaus Schweizer / Arnold Werner-Jensen, *Reclams Konzertführer*, Stuttgart 1998, S. 1050.

³¹⁴ Vgl. z.B. Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München 1996, S. 179-181, 222.

³¹⁵ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 34 / Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München 1996, S. 184 / Ulrich Michels (Hg.), *Dtv-Atlas zur Musik*, München 1977, Bd. 1, S. 225.

³¹⁶ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 33 / Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München 1996, S. 185.

Um 1600 wurde die Spätstufe der Renaissance, d.h. kontrapunktische Regulierungen und exzessive Chromatik der **Musica reservata**, abgelöst. Aufgewertet wurde in der „**Seconda prattica**“ des Frühbarock eine bis dahin wahre Gelegenheitskunst, die fast primitive Monodie.³¹⁷ Auch um 1740 wird das „Gelehrte“ des **Spätbarock**, eine wiederum immer differenziertere Polyphonie sowie die Vorstellung vom Bass als tragendem Grund der Musik, vom „Galanten“ und Populären des musikalischen **Sturm und Drang**, abgelöst.³¹⁸

Dahlhaus sieht schließlich den bisher letzten musikalischen Umbruch um 1910, in der Ablösung der ausgeweiteten tonalen Harmonik der Spätromantik durch die Atonalität. Doch er schränkt selber ein, dass beim Wandel um 1910 keine Nobilitierung einer peripheren oder trivialen Tradition vorliegt.³¹⁹ Mit der Musikwissenschaftlerin Marion Saxer (*1960) ließe sich, in der historischen Rückschau gut 30 Jahre nach der Publikation von Dahlhaus' Referat, u.a. Helmut Lachenmann (*1935) als Argument dafür anführen, die bisher letzte Umwertung der Werte erst in der Zeit **nach 1950** anzusiedeln. Profane, zuvor als störend empfundene und darum möglichst ausgeblendete Geräusche, die jede Klangerstehung begleiten, werden bei Lachenmann zum relevanten kompositorischen Material aufgewertet.³²⁰

4.1.1.2.2. Technisch-mechanische Erfindungen

Zweitens leistet die These von der Umwertung der Werte zwar eine plausible Erklärung für die Kargheit, in der sich das Neue in der Frühphase einer zyklischen Welle meist zeigt. Sie begründet aber noch nicht, warum dieser Kargheit das Potenzial eines ganzen kunstgeschichtlichen Entwicklungszyklus' von jeweils ein bis zwei Jahrhundert innewohnt, inwiefern die Armut des Anfangs zu zahlreichen und formvollendeten neuen Kunstwerken führt und damit ein „Versprechen **künftigen Reichtums**“ liefert.³²¹

Die Umwertung der Werte kann das Phänomen des Neuen in der Kunst letztlich nicht vollständig ergründen, da sie streng genommen eine rein geistige, abstrakte Operation darstellt und nur **relative** interne Innovationen hervorbringt. Wirkliche, **absolute Neuerungen** resultieren laut Stuckenschmidt aus von außen kommenden, materiellen, **technisch-mechanischen Erfindungen**. Sie vermitteln dem künstlerischen Schaffen neue, inspirierende und anregende Elemente und Bausteine, neue ästhetische Medien (vgl. Kap. 2.1.1.1.), an denen sich Stil und Handwerk gleichermaßen orientieren und ausrichten.³²² Sie ermöglichen also jene „**Materialerweiterung**“, die typisch für die Frühphase Neuer Kunst ist.³²³

Außerdem entsprechen nur die technisch-mechanischen Erfindungen den „Bedingungen des Fortschritts, der im rein geistigen Bereich zumindest als fragwürdig gelten muss“.³²⁴

Der deutsche Kulturwissenschaftler Günter Mayer (*1930) identifiziert darum für die abendländische Musikgeschichte zwei entscheidende Innovationen oder Revolutionen: Zum einen ermöglicht die „**Visualisierung**“ von Musik im Hoch- und Spätmittelalter durch die Einführung und Durchsetzung der Notation erstmals eine handwerkliche Speicherung musikalischer Komposition. Zum anderen verhilft die „**Elektrifizierung**“ der Musik seit dem ausgehenden 19. Jahrhun-

³¹⁷ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 29, 31-33, 36.

³¹⁸ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 32-33, 36-37.

³¹⁹ Vgl. ebenda, S. 32-34.

³²⁰ Marion Saxer, *Polyphonie des Neuen*, Berlin 2002, S 17.

³²¹ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 28-29.

³²² Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 15-16.

³²³ Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Neue Musik und Tradition*, Laaber 1990, S. 433.

³²⁴ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 16.

dert zur Möglichkeit elektro-akustischer Speicherung, Reproduzierbarkeit und Produzierbarkeit von Klängen.³²⁵ Die Entwicklung der Notation kann dabei sicher auch als rein geistige Innovation betrachtet werden, doch waren in jedem Fall externe technische Hilfsmittel notwendig, um überhaupt Noten schreiben zu können.

Die Bedeutung just dieser beiden Innovationen für die abendländische Musikgeschichte wird in der mikroökonomischen Betrachtungsweise näher erläutert werden (vgl. Kap. 4.1.2.1.2.). An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass letztlich alle von Dahlhaus definierten Startpunkte der Frühphasen von technisch-mechanischen Erfindungen geprägt wurden:

Um 1320 bewirkte die Einführung der *schwarzen Mensuralnotation* eine erhebliche **rhythmische Differenzierung** und Befreiung.³²⁶ Um 1430 ermöglichte die *weiße Mensuralnotation* im Verbund mit einer zunehmenden Etablierung des Taktstriches die Herstellung großer Chorbücher und damit die **Differenzierung der Mehrstimmigkeit**.³²⁷ Dazu trug freilich auch die zeitversetzt erfolgte Erfindung des Notendrucks durch Ulrich Hahn (†1478) in Rom (1476), kurz nach der Erfindung der Buchdrucks durch Johannes Gutenberg (um 1400-1468) in Mainz (um 1455), bei.³²⁸ Zudem existieren bereits im frühen 15. Jahrhundert Hinweise auf *Instrumentenfamilien*, d.h. auf verschiedene Größen ein und desselben Instrumententyps³²⁹, und damit auf den Beginn **klangfarblicher Differenzierung** im Instrumentalbereich.

Um 1600 beginnt die Blüte der Streichinstrumente durch die Amati-Geigenbaurdynastie³³⁰, das moderne, bis heute übliche Notensystem leitet den Übergang von Kirchentönen zur Dur-Moll-Harmonik ein.³³¹ Dies erzeugt neben weiterer Differenzierung der drei bereits genannten Parameter neuartige **harmonische Differenzierung**.

Um 1740 hat sich das gleichschwebende, wohltemperierte Stimmungssystem durchgesetzt, das wiederum neue harmonische Dimensionen eröffnet und über W. A. Mozart (1756-1791), Hector Berlioz (1803-1869), Franz Liszt (1811-1886), Richard Wagner (1813-1883), Richard Strauss (1864-1949) und Max Reger (1873-1916) zur totalen Chromatisierung³³², dann zur Atonalität und Zwölftonalität bzw. Dodekaphonie bei Arnold Schönberg (1874-1951) und letztlich sogar zum Serialismus der 1950er Jahre führt – nach de la Motte-Haber ein „großes Kapitel etwa 200 Jahre dauernder europäischer Musikgeschichte [...], das dem autonomen Kunstwerk gegolten hat“ (vgl. Kap. 1.2.1.2. / 1.2.2.2.).³³³

Carl Dahlhaus' letzte Jahreszahl (1910) muss meines Erachtens auch unter dem Aspekt technisch-mechanischer Erfindungen nach vorn verschoben werden. Mit Stuckenschmidt, Mayer und de la Motte-Haber kann der Beginn des bisher letzten Zyklus in der Musik nämlich auf die Zeit um 1950 datiert werden. Die wesentliche technisch-mechanische Erfindung in der Musik des 20. Jahrhunderts stellt zweifellos die **elektronisch erzeugte Musik** dar, die wiederum beim herkömmlichen Instrumentalspiel zur **Geräuschkunst** (vgl. Kap. 4.1.1.2.1.) inspiriert hat, sei es

³²⁵ Vgl. Günter Mayer, *Zum Verhältnis von politischer und musikalischer Avantgarde*, Kassel 1989, S. 28-29.

³²⁶ Vgl. z.B. Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München 1996, S. 222-232. / Willi Apel, *Die Notation der polyphonen Musik 900-1600*, Leipzig 1962, S. 216.

³²⁷ Vgl. Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Hildesheim 1963, S. 381-382, 427-430.

³²⁸ Vgl. Ulrich Michels (Hg.), *Dtv-Atlas zur Musik*, München 1977, Bd. 1, S. 229.

³²⁹ Vgl. Anthony Baines, *Lexikon der Musikinstrumente*, Stuttgart 1996, S. 271.

³³⁰ Vgl. ebenda, S. 17, 352-353.

³³¹ Vgl. Ulrich Michels (Hg.), *Dtv-Atlas zur Musik*, München 1977, Bd. 2, S. 307.

³³² Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 17 / Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 31.

³³³ Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Neue Musik und Tradition*, Laaber 1990, S. 436-437.

durch neuartige Spieltechniken oder durch Präparierung von Instrumenten wie bei John Cage. Dass die eigentliche Basisinnovation, der eigentliche Umbruch erst hier, zwischen Schönberg und seinem Schüler Cage einsetzt, unterstreicht ein berühmtes, von Cage überliefertes Schönberg-Bonmot: Als Arnold Schönberg einmal gefragt wurde, ob er je einen interessanten amerikanischen Schüler gehabt hätte, verneinte er lapidar. Doch dann fügte er lächelnd hinzu, es gebe einen: John Cage. Aber der sei kein Komponist, sondern ein Erfinder – ein genialer.³³⁴ Sieht man einmal von Vorstufen der elektronischen Musik, d.h. von frühen elektronischen Instrumenten wie dem Theremin (1919) oder von technischen Motoren- und Sirenen-Geräuschen bei den Futuristen³³⁵, ab, beginnt der letzte Zyklus in der Musik also deutlich später als in anderen Kunstgattungen. Dazu bemerkt Helga de la Motte-Haber, dass Musikentwicklungen gegenüber anderen Kunstgattungen oft verzögert einsetzen und dafür dann rasanter fortschreiten.³³⁶

4.1.1.2.3. Polemik

Drittens wird das Neue in der Kunst vom gesprochenen oder geschriebenen Wort begleitet, wo es sich selbst in polemischer Weise als „**Antithese zum Alten**“ definiert. Diese **Radikalität** und **Polemik** ist meist umso leidenschaftlicher, je unberechtigter sie erscheint.³³⁷

In seinem Essay *Avantgardismus und die Zukunft der modernen Kunst* (1964) möchte der Literaturwissenschaftler Hans Egon Holthusen (1913-1997) jene Polemik als „Pathosformel einer Epoche“³³⁸ auf die Avantgarde des 19. und 20. Jahrhunderts beschränkt wissen. Unter Rekurs auf Ernst Robert Curtius' (1886-1956) *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) diagnostiziert er für das Verhältnis zwischen alt und neu in frühchristlicher Zeit eine ‚Parallelsystematik‘, in der beide Seiten sich gegenseitig als gleichberechtigte Möglichkeiten ergänzen, so dass eine polemische Parteinahme für das Eine und gegen das Andere ausgeschlossen ist. Seitdem sieht er in jedem Jahrhundert ein völlig wertfreies „Hochgefühl seiner Neuartigkeit“, und zwar durchgehend bis zur deutschen Frühromantik.³³⁹

Wenn Holthusen damit auch für einzelne historische Momente Recht haben mag, so übersieht diese auch andernorts populäre Avantgardekritik, dass die Polemik des Umbruchs zumindest für alle von Dahlhaus fixierten musikalischen Frühphasen schriftlich dokumentiert ist:

Der Musiktheoretiker Jakobus von Lüttich (1260-1330) beklagt im VII. Band der *Speculum Musicae* (1323/24) die Ablösung der *Ars antiqua* durch die **Ars nova** als Verfall der Musik. Wenig später verbannt Papst Johannes XXII. (um 1245-1334) mit seiner Verordnung *Docta sanctorum* (1324/25) die junge Schule aus dem kirchlichen Kult (und damit in die weltliche Sphäre), u.a. unter Verweis auf zerstückelte Melodien, vulgäre Sprache, Unordnung und Laszivität.³⁴⁰

Bezüglich der **Frührenaissance** ab ca. 1430 bemerkt der Komponist und Musiktheoretiker Johannes Tinctoris (um 1435-1511) im Vorwort seines *Liber de arte contrapuncti* (1477) in revolutionärem Pathos, dass es erst seit etwa vierzig Jahren eine hörensweite Musik gebe. Alle Musik vor den 1430er Jahren sei ungereimt, „albern komponiert“, eine Beleidigung für die Ohren und

³³⁴ Vgl. Richard Kostelanetz, *John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 14-15.

³³⁵ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 16.

³³⁶ Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Neue Musik und Tradition*, Laaber 1990, S. 435.

³³⁷ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 29-30.

³³⁸ Hans Egon Holthusen, *Avantgardismus und die Zukunft der modernen Kunst*, München 1964, S. 6.

³³⁹ ebenda, S. 9-11.

³⁴⁰ Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München 1996, S. 218-222.

„des gänzlichen Vergessens wert“.³⁴¹

Auch der revolutionäre Übergang zur Monodie um 1600 hat schockartige Wirkungen ausgelöst. So attackiert Giovanni Artusi (um 1540-1613) in seiner Schrift *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica* (1600/03) den großen **frühbarocken** Revolutionär Claudio Monteverdi (1567-1643) und verurteilt seine „imperfekte moderne Musik“ durchaus polemisch als „falsch komponiert“. Monteverdi verteidigt daraufhin in der Vorrede zum 5. Madrigalbuch (1605) seine „Seconda prattica“ gegen die starren Regeln der „Prima prattica“. In der *Dichiaratione* (1607) seines Bruders wird darauf hingewiesen, dass Monteverdi sich vielen Meistern der vorhergehenden frühen und mittleren Phase, wie z.B. Johannes Ockeghem (um 1425-1497), Josquin Desprez (um 1440-1521) und Adrian Willaert (um 1490-1562), verbunden weiß. Seine Musik kritisiere, laut Clytus Gottwald, vielmehr die Nachfahren der manieristischen Spätstufe, wie Jacques de Werth (1535-1596) oder Giovanni Pierluigi da Palestrina (um 1525-1594), die das Erbe leichtsinnig verschleudert haben.³⁴²

Auch der Übergang zur galanten Musik der **Vorklassik** um 1740 bleibt nicht von polemischer Polarisierung verschont. Besonders von ihren Gegnern im weiterhin kontrapunktisch verwurzelten norddeutschen Raum, z.B. von Johann Adam Hiller (1728-1804), wurde der neue Stil aufgrund seiner Einfachheit, Trivialität, fehlenden Ernsthaftigkeit und geschminkten Oberflächlichkeit scharf kritisiert.³⁴³

Im Falle der Polemik lassen sich sogar für die von Dahlhaus vorgeschlagene Jahreszahl **1910** Belege finden, wenn z.B. Arnold Schönberg über das „Mittelmaß“ und die Durchschnittlichkeit seiner Zeitgenossen klagt und sich selbst als Neuerer und „Schrittmacher“ bezeichnet, „der schon der Zukunft angehört“. Gleichzeitig spricht er aber von starker „Abneigung gegen Übertreibung“ und von „tiefer, inniger und respektvoller“ Liebe und Ehrfurcht gegenüber seinen Vorfahren als Grundvoraussetzung für „wahrhaft Neues“.³⁴⁴ Diese explizite Rückbindung an historische Vorbilder und Traditionen charakterisiert Schönberg jedoch eher als Neuerer einer mittleren oder späten Stufe (vgl. Kap. 4.1.2. / 4.2. / 4.3.).

Einen „rebellierenden Gestus“ sieht die Musikwissenschaftlerin Helga de la Motte-Haber (*1938) schon eher in Werken Béla Bartóks (1881-1945) oder Igor Strawinskys (1882-1971), wo die mitteleuropäische Tradition „weniger verpflichtend“ erscheint als bei Schönberg.³⁴⁵

Dahlhaus liefert selbst die Begründung für seine anzunehmende Überbewertung der Neuerungen um 1910: So „werden von Historikern [...] vergangene Kontroversen erstaunlich ernst genommen, so dass Neues umso größere Chancen hat, als epochal zu gelten, je nachdrücklicher es sich polemisch diskutiert. [...] Die Proklamation einer Epoche gleicht manchmal einer Prophezeiung, die sich durch die Folgen, die sie hat, selbst erfüllt.“³⁴⁶

Die Rhetorik **nach dem Zweiten Weltkrieg** klingt deutlicher nach einer „geschichtlichen Zäsur“³⁴⁷. Da ist vom „Jahr Null“³⁴⁸ die Rede, die Künstler stehen „buchstäblich mit leeren Händen

³⁴¹ Vgl. ebenda, S. 277-278 / Clytus Gottwald, *Johannes Ockeghem. Bericht über den Erzavantgardisten*, Kassel 1989, S. 60.

³⁴² Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München 1996, S. 278-280 / Clytus Gottwald, *Johannes Ockeghem. Bericht über den Erzavantgardisten*, Kassel 1989, S. 58-59.

³⁴³ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 33 / Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München 1996, S. 508-510.

³⁴⁴ Vgl. Josef Rufer, *Bekanntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 167, 177-178.

³⁴⁵ Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Neue Musik und Tradition*, Laaber 1990, S. 432.

³⁴⁶ Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 29-30.

³⁴⁷ Vgl. Thomas Manfred Braun, *Karlheinz Stockhausens Musik im Brennpunkt ästhetischer Beurteilung*, Kassel 2004, S. 21.

da“, man sucht „eigene, bisher unbetretene Wege“, um nicht der Gefahr des Traditionalismus zum Opfer zu fallen. Das große klassisch-romantische Erbe gilt als „aufgezehrt“ und „zerfallen“, „nichts ist mehr vorgegeben“.³⁴⁹ Man befindet sich also am Ende einer Spätphase und forscht nach Basisinnovationen eines neuen Zyklus.

Der Musikwissenschaftler Rudolf Stephan (*1925) macht in diesem Zusammenhang auf eine weitere Eigenschaft der Polemik einer Frühphase aufmerksam: Viele Parolen und Manifeste täuschen eine nur **scheinbare Selbstsicherheit** vor, die lediglich der „Abwehr von Zaghaftigkeit“ und der eigenen „Entschlossenheit, überhaupt noch etwas zu schaffen“ dient. In Wahrheit „kann von Klarheit irgendeines Standpunktes keine Rede sein“, die „allgemeine Unsicherheit“, ob „das große, den Menschen erreichende Kunstwerk noch einmal gelingen werde“ ist groß.³⁵⁰ Darüber können nämlich nicht die Erfinder der Basisinnovationen, sondern erst der weitere Verlauf der Geschichte im jeweiligen Zyklus (vgl. Kap. 4.1.2.1.2. / 4.2.2.) entscheiden.

Béla Bartók fasst zusammen: „Die Zukunft wird uns darüber zu belehren haben, ob das freie Walten über reichere Möglichkeiten zu ebenso großen Kunstwerken führt, als von den Musikern der Vergangenheit geschaffen worden sind.“³⁵¹

4.1.1.2.4. Äußere Determination

Viertens sieht Egon Friedell (1878-1938) in seiner *Kulturgeschichte der Neuzeit* (1927-31) erschütternde **äußere Ereignisse** als Anfang neuer Geschichtsabschnitte in der Kunst. Völkerwanderung, Epidemie, Revolution, Krieg, Invasion oder Wirtschaftsumwertung lösen gleichermaßen ein Schockerlebnis, eine „traumatische Neurose“, aus, die wiederum den „**Brutherd des Neuen**“ bildet: „Durch sie wird alles umgewürfelt, zerrüttet, in einen labilen, anarchischen, chaotischen Zustand gebracht, die Vorstellungsmassen geraten in Fluss, werden sozusagen mobilisiert.“³⁵² Auch Carl Dahlhaus befindet, dass z.B. die Radikalität des musikalischen Umschlags um 1740 „abstrakt musikgeschichtlich, in einer isolierten Problemgeschichte des Komponierens“, kaum begreiflich und darum ein sozialgeschichtlicher Begründungsversuch notwendig sei.³⁵³ Und Hans Werner Henze (*1926) bringt es auf folgende Formel: „Nicht kann die Kunst die Gesellschaft verändern, sondern es verändert die Gesellschaft die Kunst“.³⁵⁴

Zudem mag man an Aussprüche prominenter Dadaisten über die künstlerischen Auswirkungen der Schockerlebnisse des Ersten Weltkriegs denken. Hans Arp (1886-1966) berichtet z.B. von der Suche nach einer neuen, elementaren Kunst, „die den Menschen vom Wahnsinn der Zeit heilen, und [...] die das Gleichgewicht zwischen Himmel und Hölle herstellen sollte“.³⁵⁵ Und Hugo Ball (1886-1927) formuliert 1916 in einem Vortrag über Wassily Kandinsky (1866-1944): „Eine Welt brach zusammen ... Die Weltgeschichte bricht in zwei Teile. Es gibt eine Zeit vor mir. Und eine Zeit nach mir... Eine tausendjährige Kultur bricht zusammen. Es gibt keine Pfeiler und Stützen, keine Fundamente mehr, die nicht zersprengt worden wären. [...] Es gibt keine Perspektive mehr in der moralischen Welt. [...] Umwertung aller Werte fand statt.“³⁵⁶

³⁴⁸ Ulrich Dibelius, *Moderne Musik nach 1945*, München 1998, S. 23.

³⁴⁹ Vgl. Rudolf Stephan, *Das Neue der Neuen Musik*, Mainz 1969, S. 52-53.

³⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 52.

³⁵¹ Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 201.

³⁵² Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg*, München 1989, S. 63.

³⁵³ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 32.

³⁵⁴ Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 130.

³⁵⁵ Vgl. Hans Richter, *Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1964, S. 23.

³⁵⁶ Vgl. Ernst Teubner (Hg.), *Hugo Ball (1886-1986). Leben und Werk*, Berlin 1986, S. 166.

Dennoch ist Friedells Hypothese **umstritten**. Zunächst einmal befindet Albrecht Riethmüller, dass politische bzw. soziale Revolution und künstlerische Materialrevolution „nicht Seite an Seite marschieren, ja nicht einmal einander direkt zuarbeiten müssen“.³⁵⁷ Arnold Schönberg sieht einen Wesensunterschied zwischen künstlerischen und gesellschaftlichen Revolutionen, nämlich dass die Folgen der einen, d.h. die „geistigen Folgen eines Gedankens [...] bleibend“, die Folgen der anderen aber „vorübergehend“ sind.³⁵⁸

Clytus Gottwald weist darauf hin, dass sich viele soziale Revolutionäre als künstlerische Reaktionen entpuppen, während andererseits zahlreiche künstlerische Revolutionäre politisch durchaus konservativ denken und an einer Veränderung der sozialen Verhältnisse wenig interessiert sind, und zwar gerade auch in den historischen Umbruchphasen. So richtete sich die 68er-Bewegung nicht zuletzt gegen den „ästhetischen Avantgardismus“ als „Relikt des bürgerlich-kapitalistischen Systems“. Fortschrittsorientierte Komponisten wie György Ligeti, Pierre Boulez oder Mauricio Kagel (1931-2008), die die Idee der Subjektivität und Freiheit verteidigten, gerieten in den Verdacht „Konterrevolution“ zu betreiben.³⁵⁹

Andererseits wurden gerade beim Avantgarde-Begriff, zumindest in seinen französischen Ursprüngen (vgl. Kap. 2.2.2.1.), „sozialer und künstlerischer Fortschritt zusammengedacht“.³⁶⁰

Und der große musikalische Neuerer Helmut Lachenmann (*1935) hat z.B. in seiner Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990–1996) u. a. einen Brief der RAF-Terroristin Gudrun Ensslin (1940-1977) von 1975 vertont, also sozialrevolutionäres Gedankengut in sein kunstrevolutionäres Schaffen integriert.³⁶¹ Die Situation bleibt **ambivalent**.

Schließlich bezeichnet der französische Soziologe Pierre Bourdieu (1930-2002) einzelne Künstler innerhalb des kulturellen Feldes als „relativ autonom [...] in Bezug auf die unmittelbaren Determinierungen durch das ökonomische und soziale Umfeld“.³⁶² Solche „**äußeren Determinanten** – z.B. die Auswirkung der ökonomischen Krisen, der technischen Veränderungen oder der politischen Revolutionen – [...] können nur mittelbar über die Strukturveränderungen des Feldes wirken, die aus ihnen hervorgehen“ (vgl. Kap. 4.2.2.3.).³⁶³

Mit Bourdieu ließe sich der Sachverhalt folgendermaßen ordnen: Einerseits können äußere Determinanten, gemäß Egon Friedell, durchaus Strukturveränderungen des kulturellen Feldes bewirken und dadurch letztlich makroökonomische Bedeutung gewinnen. Andererseits verhalten sich auf mikroökonomischer Ebene (vgl. Kap. 4.1.2.) die einzelnen Künstlersubjekte relativ autonom zu diesen Determinanten und können sich also, wie in den genannten Beispielen, entweder für oder gegen eine äußere Beeinflussung frei entscheiden.

4.1.1.2.5. Massenkristalle

Fünftens hat sich der Schriftsteller und Literaturnobelpreisträger Elias Canetti (1905-1994) in seinem Hauptwerk *Masse und Macht* (1960) eingehend mit Massenphänomenen beschäftigt. Auch der durch Basisinnovationen hervorgerufene kunsthistorische Zyklus könnte als **Massenbewegung** bezeichnet werden. Als entscheidenden Auslöser definiert Canetti sogenannte „**Massenkristalle**“, nämlich „kleine, rigide Gruppen von Menschen, fest abgegrenzt“ in einem

³⁵⁷ Vgl. Albrecht Riethmüller, *Nachwort der Herausgebers*, Kassel 1989, S. 116.

³⁵⁸ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 167.

³⁵⁹ Vgl. Clytus Gottwald, *Johannes Ockeghem. Bericht über den Erzavantgardisten*, Kassel 1989, S. 56.

³⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 55.

³⁶¹ Vgl. Klaus Zehelein (Hg.), *Helmut Lachenmann. Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, Stuttgart 2001, S. 11, 96.

³⁶² Pierre Bourdieu, *Einführung in eine Soziologie des Kunstwerks*, Freiburg 2003, S. 130.

³⁶³ Ebenda, S. 136-137.

bestimmten „Verrichtungslokal“, „von großer Beständigkeit“, mit gemeinsamer „Gesinnung“ und mit der Eigenschaft, „dass sie als Ganzes in Erscheinung treten“.³⁶⁴

Bei diesen Verrichtungslokalen denkt der Komponist Claude Debussy (1862-1918) bezüglich der Musik an eine „Gesellschaft der musikalischen Esoterik“ und eine „Schule der Neomusiker“.³⁶⁵ Der Komponist und Musiktheoretiker Wilhelm Maler (1902-1976) spricht von „Reservaten“, in denen „ein kleiner Kreis sich mit dem Erzeugen und Gestalten völlig neuer Klänge und Klangsysteme abgibt“ und letztlich eine „Bilderstürmerei im Großen“, ein „Kairos“, d.h. den Zeitpunkt der Entscheidung, auslöst.³⁶⁶

In den Frühphasen der musikhistorischen, makroökonomischen Zyklen lassen sich durchaus derartige Gruppen als eine Art Forschungszentrum und Motor der Innovation ausmachen. Während um 1320 Philippe de Vitry (1291-1361) mit seinem *Ars nova*-Traktat (1322/23) noch als alleiniger Erfinder des neuen Stils agiert, so tritt danach stets eine Gruppierung von Komponisten als federführend auf: um 1430 ist es die erste Generation der *Niederländischen Schule* (1430-1450), um 1600 die *Florentiner Camerata* (ca. 1576-1600), um 1740 die *Mannheimer Schule* (bes. 1741-1757) und um 1950 die *Darmstädter Schule* (1950er-1960er). Sogar um 1910, um auch Dahlhaus' Jahreszahl zu integrieren, passt Schönbergs *Verein für musikalische Privataufführungen* (1918-1921) durchaus ins Bild.³⁶⁷

Diese Beispiele sind insofern von erstaunlichem Gewicht, als nach 1945 immer wieder der Vorwurf geäußert wurde, die „bürgerliche Avantgarde“ entspringe einer reaktionären, dekadenten Weltanschauung und repräsentiere eine hochmütige, „massenfeindliche Elite“, die sich von den alltäglichen Erfahrungen und Bedürfnissen der Menschen immer weiter entfernt, sich gegen Außenstehende abschließt und „ohne rationale Legitimation Herrschaft ausübt“. Einst kam dieser Vorwurf aus dem Ostblock oder auch im Westen aus dem Umfeld antikapitalistischer, „linker Ideologiekritik“³⁶⁸, heute hört man ihn stattdessen von den Verfechtern wirtschaftsliberaler Marktideologie.

Dahlhaus bezeichnet solche Vorwürfe als „absurd“³⁶⁹. Denn gerade eine Gruppe, „die nach musiksoziologischen Kriterien eine **Sekte** ist“, kann sich, wie in den genannten Beispielen der Musikgeschichte, „im Rückblick als musikhistorisch entscheidend“ und somit in Canettis Worten als Massenkristall erweisen. „Das historisch und das sozial Relevante klaffen auseinander“.³⁷⁰

In einem Punkt lässt sich gemäß dem Musikwissenschaftler Christoph von Blumröder (*1951) allerdings das künstlerische von dem gesellschaftlichen Massenphänomen abgrenzen. Während nämlich Canetti den Massenkristallen eine klare Uniformität bescheinigt³⁷¹, stellt Blumröder klar, dass sich die einzelnen Komponisten einer solchen Gruppe selber durchaus als unterschiedliche kompositorische Individualitäten sehen. Gruppennamen entstehen oft „nur von außen seitens der Publizistik“.³⁷²

³⁶⁴ Vgl. Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt a.M. 1980, S. 79.

³⁶⁵ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 144.

³⁶⁶ Vgl. Wilhelm Maler, *Neue Musik ohne Publikum? (1956)*, Rodenkirchen 1958, S. 139-140 / Vgl. Dudenredaktion / Matthias Wermke: *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim 2001, S. 865.

³⁶⁷ Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München 1996, S. 222-224, 278-280, 283, 495-504, 768, 813-823.

³⁶⁸ Vgl. Christoph von Blumröder, *Musikalische Avantgarde heute?*, Kassel 1989, S. 52-53 / Mathias Spahlinger, *Hat es noch Sinn?*, München 1998, S. 79.

³⁶⁹ Carl Dahlhaus, *Fortschritt und Avantgarde*, Mainz 1978, S. 43.

³⁷⁰ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 35.

³⁷¹ Vgl. Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt a.M. 1980, S. 79-81.

³⁷² Vgl. Christoph von Blumröder, *Musikalische Avantgarde heute?*, Kassel 1989, S. 52.

4.1.1.3. *Mittlere Stufe*: Blüte

Das in der Frühphase fehlende Moment der Sprachbereicherung erweist sich schließlich als zentral für den Weg zur **mittleren Stufe**. Nach den fundamentalen, materiellen und z.T. von außen kommenden Basisinnovationen des Zyklusbeginns (vgl. Kap. 4.1.1.2.) wird der Fortschritt künstlerischer Entwicklung nun durch kleinschrittige Erneuerung bzw. Bereicherung der internen Sprache bzw. in Alban Bergs (1885-1935) Worten durch eine „**Verfeinerung** der Kunstmittel“³⁷³ gekennzeichnet.

Für Pierre Boulez folgt jetzt „die Zeit der **Anwendung**“, in der die neu „entwickelten Prinzipien auf ein einfacheres und breiteres Niveau“ gehoben und in der wirkliche „Werke“ geschaffen werden.³⁷⁴ Solche Werke gelingen für Luigi Dallapiccola, wenn die Neuerungen „in vollendeter, ernsthafter und überzeugender Weise“ zu Kunst verarbeitet werden. Dann könne selbst „das Grotteske, die Karikatur, das Grauen“ dem Kunstwerk „seine ihm eigene Schönheit“ verleihen.³⁷⁵ Alban Berg weist darauf hin, dass nun ein einziges in die Zukunft weisendes „Meisterwerk“ die „Weiterentwicklung“ in „Kunstdingen“ vorantreiben kann.³⁷⁶ Entsprechend sieht Karlheinz Stockhausen eine richtungsweisende „Initialzündung“ jetzt oft „von einem einzelnen Werk“ ausgelöst, von dem aus man wiederum „weitergehen kann“.³⁷⁷

Auch in dieser Phase sind aber Helga de la Motte-Haber (*1938) zufolge (materielle) Innovationen jederzeit noch möglich, wenn sie auch weniger stark im Brennpunkt des Interesses stehen.³⁷⁸ So hat beispielsweise in der Musik Richard Wagner (1813-1883) mit der Einführung der Wagnertuba der Orchester-Palette neue (technisch-mechanische) Instrumentalfarben hinzugefügt, ohne damit einen neuen historischen Zyklus auszulösen.³⁷⁹

Insgesamt aber hat die vorhergehende prinzipielle „Überbewertung des Neuen“ eine derartige „Hausse der künstlerischen Neu-Gier“, einen „Kult des Neuen“, einen „Massenmarsch“ in immer seltsameren, „absurden Masken“, einen „paradoxen Konformismus der Nonkonformen“ ausgelöst, dass eine „**Inflation**“ und schließlich ein „**Wertverlust** in der Einschätzung des Neuen“ die unvermeidliche Folge sind.³⁸⁰ Für Helmut Lachenmann sind „unter dem Deckmantel des Fortschritts“ auch „**Pseudo-Avantgardismen**“ aufgetreten, die „die allgemeine Regression und Trivialisierung der Mittel in die Wege geleitet“ haben.³⁸¹

Auch Wilhelm Maler (1902-1976) sieht durch den „Schaffensdrang“ nach Neuem die Gefahr „flüchtiger Arbeit“ ohne „Gehalt und Dauerhaftigkeit“. Zudem ist das Alte, d.h. das jeweils vorhergehende Neue, „notgedrungen“ verdrängt worden, ehe es vollständig aufgearbeitet werden konnte.³⁸²

Laut Clytus Gottwald werden die Revolutionäre der Frühphase darum nun flügellos und betten sich endgültig zur Ruhe. Das „Zeitalter der **Exegese**“ bricht an: Vergleichbar der Interpretation und Auslegung heiliger Schriften, werden die basisinnovatorischen Großtaten mit dem notwendigen Respekt prolongiert, indem man die „Möglichkeiten des **kontinuierlichen Aus-**

³⁷³ Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 223.

³⁷⁴ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 56-57.

³⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 263.

³⁷⁶ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 232.

³⁷⁷ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 71.

³⁷⁸ Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Neue Musik und Tradition*, Laaber 1990, S. 439.

³⁷⁹ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 15.

³⁸⁰ Vgl. ebenda, S. 20-21.

³⁸¹ Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Wiesbaden 1996, S. 147.

³⁸² Vgl. Wilhelm Maler, *Neue Musik ohne Publikum? (1956)*, Rodenkirchen 1958, S. 138-139.

baus“ nutzt.³⁸³

Das Zukunftsbewusstsein verliert laut Helga de la Motte-Haber an Präsenz, weil das Fortschreiten der Zeit weniger spürbar ist und eher einem **ziellosen Verrinnen** gleicht. Meditative Kunstformen wie z.B. seit den 1970er Jahren die Minimal Music treten in Erscheinung.³⁸⁴ Nach Boris Groys und dem Musikredakteur und Kulturmanager Armin Köhler (*1952) neigt man zu „**apokalyptischen Aussagen**“, alle Formen und Möglichkeiten seien längst ausgeschöpft, es gebe angeblich „nichts Neues unter der Sonne“ mehr. Aus mikroökonomischen Gründen sind diese Aussagen allerdings „nicht nachweisbar“ (vgl. Kap. 4.1.2.).³⁸⁵

Für Helmut Lachenmann kommt es zu Momenten des Stehenbleibens, der „**Versöhnung** mit dem Überwundenen, Zurückgelassenen“, mithin sogar zum Misstrauen gegenüber dem zurückliegenden „Forsch-Ritt“ als Extrem der Fortschrittsdenkens.³⁸⁶

Es können für Motte-Haber sogar Strömungen zur „**Restitution**“ des Alten, des Rückwärts-Umbiegens der Zeit, vorkommen.³⁸⁷ Aufgrund der „zähen Gewalt des Bestehenden und Eingewurzeltens“ lässt das Neue laut Dahlhaus gerade dann Altes unaufgelöst als „periphere“ oder „herrschende“ Tradition neben sich bestehen, wenn es sich besonders weit und abrupt ins Ungesicherte vorgewagt hat. Dagegen ist auch eine geglückte Revolution „seltsam ohnmächtig“.³⁸⁸

Mathias Spahlinger (*1944) zufolge entstehen Tendenzen des Springens zwischen verschiedenen Vokabularen, Stilen und Zusammenhängen, da ein geschlossener „Sprachraum“ oder „Formelkanon“ nicht mehr oder noch nicht existiert.³⁸⁹

Helga de la Motte-Haber verweist z.B. im aktuellen Zyklus auf musikalische Erscheinungen seit Mitte der 1970er Jahre, die sich älterer, vor allem spätromantischer Ausdrucksmodelle bedienen. In opportunistischer, publikumsfreundlicher und pflegeleichter Weise wird das Alte, hier die Sinfonik des vorhergehenden Zyklus, „als überzeitlich vorzuführen versucht“.³⁹⁰

Eine ähnliche Überzeitlichkeit erfährt der um 1740 gestorben geglaubte, „gelehrte“ Kontrapunkt einige Jahrzehnte später bei seiner Wiederaufnahme in Joseph Haydns (1732-1809) Streichquartetten op. 20 (1772) oder in W. A. Mozarts (1756-1791) Rückgriff auf Johann Sebastian Bach (1685-1750).³⁹¹

Das Ende der vorhergehenden „Gipfelwanderung“ bedeutet für Spahlinger, dass sowohl solche Rückfälle und Rückschritte als auch ein nachträgliches Aufarbeiten dessen, was **Vorgriff** war, notwendig und niemals auszuschließen sind.³⁹²

Den Gedanken des Vorgriffs formuliert schon Claude Debussy (1862-1918), wenn er „die Unentbehrlichkeit der avantgardistischen Geister“ postuliert, die durch eine „vielleicht unbeholfene, linkische Form den Keim einer Idee“ präsentieren, „deren Schönheit viel später ein anderer zur Entfaltung bringen wird“.³⁹³

Und Walter Benjamin (1892-1940) schreibt 1936/39, inmitten der Basisinnovationen des frühen

³⁸³ Vgl. Clytus Gottwald, *Johannes Ockeghem. Bericht üb. den Erzavantgardisten*, Kassel 1989, S. 57, 62.

³⁸⁴ Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Neue Musik und Tradition*, Laaber 1990, S. 438-439.

³⁸⁵ Vgl. Boris Groys / Armin Köhler, *Zur Krise des Neuen*, Berlin 2002, S. 11-12.

³⁸⁶ Vgl. Helmut Lachenmann, „*Fortschritt*“? (*Irrtum ausgeschlossen – nicht „Foxtrott“??*), München 1998, S. 56.

³⁸⁷ Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Neue Musik und Tradition*, Laaber 1990, S. 439.

³⁸⁸ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 30, 32.

³⁸⁹ Vgl. Mathias Spahlinger, *Hat es noch Sinn?*, München 1998, S. 81-82.

³⁹⁰ Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Neue Musik und Tradition*, Laaber 1990, S. 439.

³⁹¹ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 32.

³⁹² Vgl. Mathias Spahlinger, *Hat es noch Sinn?*, München 1998, S. 78.

³⁹³ Vgl. Claude Debussy / François Lesure (Hg.), *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, Stuttgart 1974, S. 186-187.

20. Jahrhunderts: „Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist. [...] Jede von Grund auf neue, bahnbrechende Erzeugung von Nachfragen wird über ihr Ziel hinauschießen.“ Laut Benjamin geht der Sinn der „Effekte“, „Extravaganzen“, „Kruditäten“ und „Barbarismen“ einer Frühphase erst in den Kunstwerken der mittleren Stufe voll auf. Für die Kunst der Frühphase zitiert er darum den französischen Schriftsteller André Breton (1896-1966): „Das Kunstwerk [...] hat Wert nur insofern als es von Reflexen der Zukunft durchzittert wird.“³⁹⁴

Die volle Befriedigung der im Vorgriff produzierten Nachfrage tritt ein, wenn die mittlere Stufe und damit die gesamte zyklische Welle ihren Hoch- und Höhepunkt, ihre epochalen Höchstleistungen und mustergültigen Meisterwerke, erreicht – in der **Klassik**.³⁹⁵

Zu den bisherigen Klassikern der Musikgeschichte kann man nach Carl Dahlhaus' Schema die folgenden zählen: Die Motetten des Guillaume de Machaut (ca. 1302-1377) in der Hochblüte der **Ars nova** zeigen dem Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht (1919-1999) zufolge „höchsten künstlerischen Rang“, sie bilden den „Höhepunkt der mehrstimmigen Musik des französischen Mittelalters überhaupt“.³⁹⁶ Um 1500 markiert die niederländische Klassik den Höhepunkt der **Renaissance**-Musik.³⁹⁷

In der **Barock**musik offenbart Johann Sebastian Bach (1685-1750) ein ungewöhnliches Doppelseitigkeit, wenn er einerseits die form-, gattungs- und kompositionsgeschichtlichen Traditionen mehrerer Jahrhunderte und Generationen fusioniert und zum Höhepunkt führt und andererseits schon zu Lebzeiten als „unaktuell“ angesehen wird, gleichzeitig also bereits die Spätstufe darstellt.³⁹⁸ Im langen **klassisch-romantischen** Zyklus dürfte sich der klassische Höhepunkt mindestens von der Wiener Klassik bis zur Hochromantik (ca. 1780-1850) erstrecken.³⁹⁹ Ob Spätromantik und Impressionismus zur mittleren oder Spätstufe gehören, hängt davon ab, wo man den Beginn des bisher letzten Zyklus' ansetzt (vgl. Kap. 4.1.1.2.). Interessanterweise äußert der Komponist Alban Berg in ganz anderem Zusammenhang, die Zweite Wiener Schule befände sich in einer Epoche, die mit der Epoche Johann Sebastian Bachs „gewisse Ähnlichkeit hat“. Damit bringt er unfreiwillig beinahe den definitiven Nachweis dafür, dass er sich wie Bach in einer Spätstufe befindet.⁴⁰⁰

Ob schließlich die heutige postmoderne oder pluralistische Phase einen klassischen Höhepunkt, den Weg dorthin oder bereits die Verfallsstufe verkörpert, können erst kommende Generationen beurteilen. Diese Frage definiert sich nicht zuletzt über das Eintreffen des nächsten Umbruchs, der nächsten Basisinnovationen.

4.1.1.4. Fazit

Zusammenfassend wird jeder Zyklus, von der Basisinnovation zur Klassik zum Manierismus bzw. Klassizismus, vollständig von Neuerungen geprägt. Béla Bartók sieht in der Kunst daher sowohl „rasche Fortschritte“ in der Frühphase als auch „langsame“ Fortschritte in der mittleren

³⁹⁴ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 2007, S. 41-42.

³⁹⁵ Vgl. Dudenredaktion / Matthias Wermke: *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim 2001, S. 906.

³⁹⁶ Vgl. z.B. Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München 1996, S. 183.

³⁹⁷ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 28.

³⁹⁸ Vgl. z.B. Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München 1996, S. 418, 438.

³⁹⁹ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 28.

⁴⁰⁰ Vgl. Josef Rufer, *Bekanntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 223.

und Spätstufe gleichermaßen als Bestandteile einer natürlichen „Evolution“, er lehnt den Begriff der „Revolution“ für die Kunst ab.⁴⁰¹ Auch der Komponist Richard Strauss (1864-1949) vertritt die Ansicht, dass „Kunst denselben Gesetzen unterliegt, wie das immer neu sich gestaltende Leben“.⁴⁰²

Relevanz und Geschwindigkeit der Neuerungen hängen vom Charakter des jeweils Alten ab. Während sich die Innovationen der Frühphase gegenüber einer autoritären, Jahrhunderte alten Tradition behaupten müssen und dadurch Epoche machende, makroökonomische Bedeutsamkeit erlangen, setzt das Neue der mittleren oder Spätstufe lediglich eine Kette von Revolutionen fort. Darum wird im allgemeinen Sprachgebrauch die Qualität der Neuheit im Sinne von Geschichtswirkung nur der Anfangs-, nicht der mittleren oder Spätstufe eines Zyklus zugeschrieben.⁴⁰³

Die innovatorischen Mechanismen, die den künstlerischen Fortschritt zwischen den Basisinnovationen und dem Manierismus auslösen, liegen in den im Folgenden erörterten mikroökonomischen, soziologischen und anthropologischen Gesetzmäßigkeiten begründet.

4.1.2. Mikroökonomisch

Der mikroökonomischen Betrachtungsweise von Neuheit in der Kunst zufolge ist in der abendländischen Kunst seit dem ausgehenden Mittelalter jedes schaffende Künstlersubjekt, in Boris Groys' Worten, einem permanenten mikroökonomischen und daher „**außerideologischen Innovationszwang**“ unterworfen.⁴⁰⁴ Dieser Zwang liegt im Kern in dem automatischen Zusammenspiel dreier Faktoren begründet:

4.1.2.1. Innovationszwang

4.1.2.1.1. Subjektivität

Erstens erwachsen aus der neuzeitlichen **Subjektivität** für den schaffenden Künstler Rechte und Pflichten, Chancen und Risiken gleichermaßen. Das Recht z.B. auf freie Wahl der Medien und Verfahrensweisen (vgl. Kap. 1.1.1.), auf autonome Entscheidung zwischen repräsentationalistischer oder expressivistischer Programmatik (vgl. Kap. 1.2.1.), beinhaltet gleichzeitig die Pflicht, der eigenen Subjektivität im Sinne der unaustauschbaren Individualität als Person (vgl. Kap. 2.2.1.) gerecht zu werden. Die Chance, individuelle (historische) Geltung als Künstler zu erlangen, birgt das Risiko, die **Unaustauschbarkeit** und damit die Legitimität der eigenen Kunst zu verfehlen. Das Recht auf „**geistiges Eigentum**“ setzt schließlich voraus, dass sich **Originalität** und **Einmaligkeit** der Kunstwerke (vgl. Kap. 2.2.1.2.) nachweisen lassen.⁴⁰⁵

So schreibt der Geiger und Komponist Louis Spohr (1784-1859) mehr als 30 Jahre nach Ludwig van Beethovens (1770-1827) Tod (abfällig) von dessen stetem „Streben, originell zu sein und neue Bahnen zu brechen“.⁴⁰⁶ Karlheinz Stockhausen postuliert im bereits erwähnten Rundfunkgespräch am 9. Juli 1953 „Einmaligkeit und Besonderheit des Stils“ als wesentliche Kriterien eines Kunstwerks und präzisiert: „Ich glaube, dass ich etwas Neues zu sagen habe. Ich versuche, zu sagen, was noch nicht gesagt ist.“ Originalität bedeutet also, dass etwas **ohne Präzedenz**

⁴⁰¹ Vgl. ebenda, S. 194.

⁴⁰² Richard Strauss, *Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei?* (1907), Rodenkirchen 1958, S. 10.

⁴⁰³ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 27-29, 37.

⁴⁰⁴ Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 10.

⁴⁰⁵ Vgl. u.a. Helga de la Motte-Haber, *Neue Musik und Tradition*, Laaber 1990, S. 439 / Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 8.

⁴⁰⁶ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 35.

ist.⁴⁰⁷ Und schon das Universalgenie Leonardo da Vinci (1452-1519) spricht laut Luigi Dallapiccola die Überzeugung aus, dass „in jedwedem wirklichen Kunstwerk“ automatisch „die Idee des Neuen mit einbegriffen“ sei.⁴⁰⁸

Darum befindet Pierre Boulez, dass ein junger Künstler „seine eigene, persönliche Sprache“ nur als „**Autodidakt**“ oder durch Rebellion gegen seine Lehrer finden kann.⁴⁰⁹ Und der Komponist Igor Strawinsky (1882-1971) definiert geradezu das „Brechen mit einer Gewohnheit“ bzw. einer bestehenden „Konvention“ als zentrales Kennzeichen von Originalität.⁴¹⁰

Stockhausen sagt 1974 in einem Interview sogar (frei übersetzt), die einzige Funktion oder Bedeutung eines wahren Künstlers sei es, etwas zu schaffen, das durch nichts gerechtfertigt oder begründet werden könne, das in der Geschichte geschehen oder komponiert worden sei.⁴¹¹

Eine derart auf die Spitze getriebene Originalität impliziert im Umkehrschluss wiederum einen Verzicht auf wahre Subjektivität. Stockhausen sagt 1965 in einem Vortrag, Neue Musik sei streng genommen **kein „Selbstaudruck“** des Komponisten“, da sie selbst für den Erfinder „unheimlich, neu, unbekannt“ sei und daher nichts ausdrücke, was er „vorher gewusst und gefühlt“ habe.⁴¹² Im Extremfall kann für Boris Groys der „Wunsch nach einer eigenen ‚Kreativität‘“ in einer **Verletzung der eigenen „Integrität“** resultieren.⁴¹³

Letztlich gilt das Postulat der Originalität nicht nur für jeden einzelnen Künstler, sondern streng genommen auch wiederum für jedes einzelne Werk eines Künstlers. So sagt Stockhausen, jedes Werk sei „ein einmaliger Kern, nicht die Variation eines schon Dagewesenen“.⁴¹⁴ Und Hans Werner Henze pointiert: „Jedes neue Stück ist das erste, das man überhaupt schreibt.“⁴¹⁵

4.1.2.1.2. Archive

Zweitens kommen die beiden nach Günter Mayer bedeutsamsten technisch-mechanischen Erfindungen der Musikgeschichte (vgl. Kap. 4.1.1.2.2.) ins Spiel: Durch die Möglichkeit der Notation musikalischer Kompositionen im ausgehenden Mittelalter und verstärkt durch die Möglichkeit ihrer elektrischen Aufzeichnung seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert können sämtliche musikalische Kunstwerke gespeichert und in **Archiven** akkumuliert werden. Archive sind Ausdruck eines aufkommenden Geschichtsbewusstseins. Kunstwerke **etablieren** sich und werden archivierte Geschichte.⁴¹⁶

Durch derartige Archivierung von Kunstwerken auch anderer Kunstgattungen, können nach Boris Groys alte Werte vor der „zerstörerischen Arbeit der Zeit“ technisch und zivilisatorisch gesichert und „allgemein zugänglich“ gemacht werden. Solange keine Archive existieren oder sie in ihrer „physischen Existenz“ bedroht sind, wird, wie in der Antike oder in vielen außereuropäischen Kulturen (vgl. Kap. 4.), die „Weitervermittlung der intakten Tradition der Innovation vorgezogen“. Neuerungen bedeuten dann lediglich das „Resultat einer passiven, unfreiwilligen Abhängigkeit vom Zeitwandel“.⁴¹⁷

⁴⁰⁷ Vgl. Thomas Manfred Braun, *Karlheinz Stockhausens Musik im Brennpunkt ästhetischer Beurteilung*, Kassel 2004, S. 19, 22.

⁴⁰⁸ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 263.

⁴⁰⁹ Vgl. ebenda, S. 54.

⁴¹⁰ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 179.

⁴¹¹ Vgl. Jonathan Cott, *Stockhausen. Conversations with the composer*, London 1974, S. 106.

⁴¹² Vgl. Karlheinz Stockhausen, *Elektronische Musik und Automatik*, In: *Texte III*, Köln 1971, S. 234.

⁴¹³ Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 12-13.

⁴¹⁴ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 72.

⁴¹⁵ Hans Werner Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, München 1984, S. 100.

⁴¹⁶ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 7.

⁴¹⁷ Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 10, 23.

Das Vorhandensein von Archiven seit dem ausgehenden Mittelalter garantiert wiederum ein kulturelles Gedächtnis als eine Art „säkularisierte Version des göttlichen Gedächtnisses“. Dadurch beginnt das Interesse am Neuen und das **Neue** wird zur alles beherrschenden „**positiven Forderung**“ und zur bewussten, sich wiederholenden „**innovativen Strategie**“.⁴¹⁸

Denn echte Originalität und Einmaligkeit ist nur möglich im Verhältnis zum Archiv, d.h. durch Nicht-Wiederholung, Andersartigkeit und Neuheit gegenüber vergangenen Werken der Kunstgeschichte. Dabei definiert das Archiv in Adornos Worten den historischen „**Stand des Materials**“⁴¹⁹ bzw. bei Luigi Nono (1924-1990) die jeweils „aktuellen technischen Mittel“.⁴²⁰ György Ligeti umschreibt es als künstlerisches „Bewusstsein“ bzw. künstlerische „Situation heute“, als „Klima“ und „Lebensgefühl unserer Zeit“.⁴²¹

Angesichts so „origineller Persönlichkeitsleistungen“ wie etwa der Malerei Rembrandts (1606-1669) oder der Musik Ludwig van Beethovens (1770-1827) tritt laut Stuckenschmidt mit dem „Argument des So-kann-man-doch-nicht-mehr“ in die Kunst eine Art **Aktualität** und Fortschrittsbewusstsein, die schließlich die Originalität von Kunstwerken nach dem „Ausmaß der Neuheit“, nach ihrer „**geistigen Datierung**“ bewertet, ohne dass dies freilich in den „Handbüchern der Ästhetik“ geschrieben steht.⁴²² So hält Karlheinz Stockhausen die Geschichte für einen gemeinsamen „Bau“ aller Künstler. Das, „was einmal ins menschliche Bewusstsein getreten ist“, sei „nicht umkehrbar“ und fordere Konsequenzen.⁴²³

Durch die Unumkehrbarkeit und Universalität der Archive befindet Stockhausen, dass „zu jedem Zeitpunkt ganz wichtige Dinge“, „heiße Themen“, in der Luft liegen. Darum werden in der Kunst wie in der Wissenschaft „große Erfindungen [...] fast immer zu derselben Zeit in den verschiedensten Ländern von mehreren Leute gemacht“.⁴²⁴

Jeder Künstler muss sich der innovativen Strategie unterwerfen und sich nach Stuckenschmidt bemühen, „up to date zu sein und zu bleiben“⁴²⁵, um in der Kultur die möglichst **universelle Anerkennung** zu finden und den möglichst **dauerhaften kulturellen Wert** zu erlangen, den er anstrebt. Groys schlussfolgert im historischen Rückblick: „Jeder Künstler, der es zustande brachte, seinem Werk **dauerhafte Erinnerung** zu verschaffen, tat das durch Neuerungen gegenüber seinen Vorgängern“.⁴²⁶ Auch für Max Reger waren es rückblickend gerade die „großen Meister“, „die glänzenden, unvergänglichen Erscheinungen unserer Kunstgeschichte“, „die da Neues, Ungewohntes schufen“.⁴²⁷

Nach Dahlhaus zeigt sich dafür neben den Archiven auch eine typische Charakteristik von Geschichtsschreibung verantwortlich, nämlich dass ihr Gegenstand „das sich Verändernde, nicht das Beharrende oder gleichförmig Wiederkehrende ist“. Gleichzeitig legt das Prinzip, „Geschichte als **Kontinuität** zu begreifen“, es dem Historiker nahe, „Neues wenn irgend möglich auf Älteres zurückzuführen“.⁴²⁸

⁴¹⁸ Vgl. ebenda, S. 10, 23, 122, 162.

⁴¹⁹ Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Neue Musik und Tradition*, Laaber 1990, S. 429.

⁴²⁰ Vgl. Klaus Schweizer / Arnold Werner-Jensen, *Reclams Konzertführer*, Stuttgart 1998, S. 986.

⁴²¹ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 39.

⁴²² Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 8-9.

⁴²³ Vgl. Thomas Manfred Braun, *Karlheinz Stockhausens Musik im Brennpunkt ästhetischer Beurteilung*, Kassel 2004, S. 20.

⁴²⁴ Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 71.

⁴²⁵ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 8.

⁴²⁶ Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 2, 11, 13.

⁴²⁷ Vgl. Max Reger, *Confusion in der Musik (1907)*, Rodenkirchen 1958, S. 111.

⁴²⁸ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 26-27.

So verweist Helga de la Motte-Haber z.B. auf ein in der Literatur bereits im 18. Jahrhundert sich ausbildendes Bewusstsein, „dass die jeweils folgenden Werke gesteigert gegenüber den vorangegangenen erscheinen müssen“. Richard Wagner entwirft in seiner Schrift *Kunstwerk der Zukunft* (1850) eine Geschichtskonstruktion, die einen „linearen Fortschritt von Haydn und Mozart zu Beethoven“ vorsieht, so dass er selbst jene Komponisten „mit Notwendigkeit zu übertreffen hatte“. ⁴²⁹ Und gemäß Luigi Nono stellt sich der Künstler in der Regel in den „Dienst abstrakt technologischer Evolution“. ⁴³⁰

Das Archiv der Tradition und der Vorgänger bleibt also die maßgebende Instanz zur Identifizierung des Neuen, der Innovation. Das Neue steht immer in Relation zur Tradition und damit nie vollständig außerhalb jeglicher Traditionszusammenhänge. ⁴³¹ Schon Arnold Schönberg formuliert: „Man macht sich selten klar, dass zwischen der Technik der Vorfahren und der eines Neuerers eine Verbindung besteht, und dass in der Kunst keine neue Technik geschaffen wird, die nicht ihre Wurzeln in der Vergangenheit hat.“ ⁴³²

Aus diesem Grund bewerten viele Neuerer der Kunstgeschichte die Kenntnis der Tradition als Grundvoraussetzung für ihre Innovationen:

Karlheinz Stockhausen weiß „nichts Sinnvolleres“, als tief in die Musik der abendländischen Tradition inklusive der Partituren der letzten großen Komponisten einzudringen, „um daraus **Abstoßkraft** und **Maßstäbe** zu gewinnen“ und seine „**eigene Sprache**“ zu finden. ⁴³³

Diese klaren Maßstäbe der Tradition hat auch Arnold Schönberg im Sinn, wenn er die Notwendigkeit für einen wahren „Meister“ betont, „die Werke der Klassiker zu verstehen“ und dadurch „Kultur zu erwerben. Denn: alles durfte man auch früher schreiben; nur: gut war es nicht“. ⁴³⁴ Der Komponist Max Reger (1873-1916) ergänzt, dass alle großen Meister der Vergangenheit „ohne Ausnahme“ zuerst die „strenge Schule“ durchgemacht und das „*Handwerksmäßige* der Kunst“ erlernt hatten, bevor sie die Form „mit weiser Hand“ zerbrechen, d.h. erweitern und vertiefen konnten. ⁴³⁵ Auch Luigi Dallapiccola befindet, Kunst müsse „wie ein Handwerk zuerst gelernt und gekonnt sein“. ⁴³⁶

Der Frühromantiker August Wilhelm von Schlegel (1767-1845) äußert diesbezüglich die Maxime, die Kunstwerke der Geschichte „unermüdlich“ zu studieren und dann selbst etwas Gutes herzustellen, um damit den künstlerischen „**Kreislauf**“ zu fördern. Denn „**Wohlhabenheit** [...] entsteht nicht dadurch, dass Geld in einem Kasten verwahrt werde, sondern vielmehr müsse es rasch und vielfach zirkulieren“. ⁴³⁷ Richard Strauss (1864-1949) malt ein vergleichbares Bild: Er versteht jedes vollendete Kunstwerk „als Glied einer großen, stets lebendigen Entwicklung“, es wird „als **Same** in die Seelen der Nachkommen gelegt, fortzeugend stets Höheres und Vollkommeneres zu gebären“. ⁴³⁸ Für Friedrich Nietzsche „baut ein Baumeister [...] für den nächsten

⁴²⁹ Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Neue Musik und Tradition*, Laaber 1990, S. 428-429.

⁴³⁰ Vgl. Klaus Schweizer / Arnold Werner-Jensen, *Reclams Konzertführer*, Stuttgart 1998, S. 986.

⁴³¹ Vgl. Thomas Manfred Braun, *Karlheinz Stockhausens Musik im Brennpunkt ästhetischer Beurteilung*, Kassel 2004, S. 21.

⁴³² Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 167.

⁴³³ Vgl. Thomas Manfred Braun, *Karlheinz Stockhausens Musik im Brennpunkt ästhetischer Beurteilung*, Kassel 2004, S. 20.

⁴³⁴ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 178.

⁴³⁵ Vgl. Max Reger, *Confusion in der Musik (1907)*, Rodenkirchen 1958, S. 114.

⁴³⁶ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 263.

⁴³⁷ Vgl. Thomas Manfred Braun, *Karlheinz Stockhausens Musik im Brennpunkt ästhetischer Beurteilung*, Kassel 2004, S. 108.

⁴³⁸ Vgl. Richard Strauss, *Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei? (1907)*, Rodenkirchen 1958, S. 10.

großen Baumeister“. Denn „jedes Kunstwerk sucht weiter zu zeugen und sucht nach empfänglichen und zeugenden Seelen umher“.⁴³⁹ Für Martin Heidegger ist der „Ursprung des Kunstwerkes und des Künstlers [...] die Kunst“.⁴⁴⁰ Und für Karlheinz Stockhausen liegt der „Sinn der bekannten Kunst“ darin, dass der Künstler durch die „regelmäßige Begegnung“ mit ihrer „Schönheit“ dazu „angefeuert, inspiriert“ wird, „selbst etwas Schönes herzustellen“.⁴⁴¹

Wilhelm Maler konstatiert, dass durch diese Wachstumstendenz der „Berg“ des künstlerischen Erbes „immer höher ansetzt“.⁴⁴² Laut Clytus Gottwald besteht das „**Genie**“ eines Künstlers daher „zu einem Gutteil darin“, sich nach tiefgehenden Studien des Archivs von den etablierten (historischen) Genies, der unendlich großen „Quantität des Alten“ und der daher „lastenden Vergangenheit“ nicht vollstopfen oder „erdrücken zu lassen“ und sich im Gegenteil auf produktive Weise mit dem „Vorgefundenem“ nicht abzufinden.⁴⁴³

Für die gesellschaftliche **Bewertung** von kulturellen (oder theoretischen) Werken schlussfolgert Groys, dass neben ihrer Originalität und ihrem Innovationsgehalt auch der Grad ihrer Unverzichtbarkeit für die Fortsetzung der kulturellen (oder theoretischen) Tradition eine entscheidende Rolle spielt. Nicht mehr die Konformität (wie in der Antike oder in vielen außereuropäischen Kulturen), wohl aber noch das „Verhältnis zur Tradition und zu den anderen kulturellen [oder theoretischen] Werken“ wird gemessen.⁴⁴⁴

So ist es in den Worten Béla Bartóks für einen Künstler „nicht nur richtig, sondern notwendig, dass er seine Wurzeln in der Kunst der Vergangenheit hat“. Die Vertreter der Zweiten Wiener Schule betonen in besonderer Deutlichkeit ihren Traditionsbezug, wenn z.B. Alban Berg ihre Musik „gerade in der Musik Mozarts vorgebildet, ja bestätigt“ sieht und für ihn durch die „Heranziehung aller in der Musikentwicklung von Jahrhunderten gegebenen formalen Möglichkeiten“ ein „universeller Reichtum“ entsteht.⁴⁴⁵ Hans Werner Henze hält es für wichtig, sich mit Tradition und „Geschichte auseinanderzusetzen“ und „sein eigenes Tun, seine eigene Arbeit immer wieder in Relation zur Geschichte“ zu bringen.⁴⁴⁶

Der Autor muss laut Groys als „Agent der Tradition und zugleich Agent der Innovation“ auftreten. Das Verhältnis der Werke zur „**außerkulturellen Realität**“, d.h. irgendein „Aufscheinen der Wahrheit“ oder höherer „Sinn“ bleibt dabei ohne Bedeutung. „Die zentrale Frage bei der Beurteilung des Wertes eines kulturellen [oder theoretischen] Werkes“ für die Gesellschaft lag und liegt also im Erfolg sowohl seiner **positiven** als auch seiner **negativen Anpassung** an die ältere wie jüngere kulturelle (oder theoretische) Tradition.⁴⁴⁷

Neue Kunstwerke setzen sich also untereinander ins Verhältnis und bilden eine geschichtliche Kontinuität, eine Art „**Problemgeschichte**“, die ihnen wiederum ihre Legitimation sichert. Das bedeutet für die **Rezeption** von Kunst, dass das einzelne Werk nicht „allein aus sich heraus“, sondern nur in der Nachfolge vorausgehender Werke „als jeweils aktueller und jeweils neuer“ verständlich ist. Die Kenntnis und Reflexion der jeweils vorhergehenden Schöpfungen er-

⁴³⁹ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1869-1874* (Nr. 223), München 1980, S. 719-720.

⁴⁴⁰ Vgl. Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 2008, S. 56.

⁴⁴¹ Vgl. Karlheinz Stockhausen, *Fremde Schönheit*, In: *Texte IX*, Kürten 1998, S. 381.

⁴⁴² Vgl. Wilhelm Maler, *Neue Musik ohne Publikum? (1956)*, Rodenkirchen 1958, S. 136.

⁴⁴³ Vgl. Clytus Gottwald, *Johannes Ockeghem. Bericht über den Erzavantgardisten*, Kassel 1989, S. 57, 63 / Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 7.

⁴⁴⁴ Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 17-18, 161.

⁴⁴⁵ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, 198, 222, 225.

⁴⁴⁶ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 138.

⁴⁴⁷ Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 13, 19, 162.

möglicht ein „besseres, differenzierteres Verständnis“ neuer Kunst.⁴⁴⁸

4.1.2.1.3. Flüchtigkeit des Neuen

Drittens wird das Phänomen der **Neuheit**, in Analogie zum Begriff der Gegenwart (vgl. Kap. 3.), nur in der **flüchtigen, unendlich kleinen** Zeitspanne, im „Moment der Berührung zwischen Vergangenheit und Zukunft“ evident. Stuckenschmidt problematisiert: „Neuheit ist eine Eigenschaft, die von dem Augenblick an stirbt, in dem sie konstatiert wird. [...] Neu [...] ist das soeben Entstandene und Wahrgenommene nur bis zum Moment seiner Entstehung und Wahrnehmung. Wir können es als solches gar nicht festhalten, weil es in seinem Wesen liegt, vorüberzugehen“ und allein „im Zustand des Fließens“ zu leben.⁴⁴⁹ In ähnlicher Weise charakterisiert Dahlhaus Neuheit ihrem Wesen nach als „nicht wiederkehrenden Augenblick“ und „unwiederholbare Erfahrung“.⁴⁵⁰

Durch diese „Flüchtigkeit des Phänomens“ der Neuheit, diesen „Mangel an Konstanz“, steht letztlich der unendlich großen „Quantität des Alten“ (vgl. Kap. 4.1.2.1.2.) eine unendlich kleine „Quantität des Neuen“ gegenüber. Fast scheint es für Dahlhaus fraglich, ob das Neue überhaupt ein „brauchbarer Begriff für Betrachtung und Beobachtung geistiger Erscheinungen“ oder ganzer Epochen darstellt. Letztlich wird laut Stuckenschmidt das Verhältnis zwischen neu und alt darum eher durch ihre jeweilige „**Qualität**“ als durch ihre Quantität bestimmt.⁴⁵¹

Bei Künstlern und Rezipienten erzeugt die Flüchtigkeit der Neuheit zunächst einmal einen „unablässige[n] **Bedarf** nach Neuem“.⁴⁵² Sie zeigt sich für die **Permanenz** des von Boris Groys postulierten mikroökonomischen, „außerideologischen“ Innovationszwanges verantwortlich. Pierre Boulez sieht Musik bzw. Kunst darum (frei übersetzt) „in einem Zustand permanenter Revolution“.⁴⁵³

Analog zur Informationsexplosion unserer abendländischen Zivilisation lässt sich auch für den Verlauf der abendländischen Kunstgeschichte ein exponentieller Anstieg der **Innovationsdichte** feststellen. So konstatiert z.B. Hans Heinrich Eggebrecht, dass in der Musikgeschichte seit dem Startpunkt des Neuerungsstrebens im Zuge der Ars nova um 1320, eine „Zunahme des geschichtlichen Gefälles‘ einsetzt, wobei das Neue bald in immer kürzeren Abständen durch Neues überboten wird“.⁴⁵⁴

Darüberhinaus muss der analytische Verstand einzelner Menschen bzw. Künstler an der Flüchtigkeit der Neuheit scheitern. Ihnen bleibt laut Stuckenschmidt als **Kronzeuge** für die Unterscheidung zwischen alt und neu nur das **Gefühl**, das wiederum „**subjektiv**“ alles als neu registriert, „was ihm nicht vertraut ist und was es aus irgendeinem Grunde nicht kennt“.⁴⁵⁵

Gleichzeitig aber hat das Neue aufgrund der kulturellen Archive „innerhalb räumlich und zeitlich begrenzter Kulturepochen einen **objektiven** Stand“⁴⁵⁶. Dabei ist die räumliche Begrenzung im Zeitalter der Globalisierung sogar im Begriff aufzuweichen. Groys weist darauf hin, dass aufgrund der „weltweiten Verflechtung der Archivierung und der medialen Verbreitung“ die valori-

⁴⁴⁸ Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Neue Musik und Tradition*, Laaber 1990, S. 436-437.

⁴⁴⁹ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 7, 14.

⁴⁵⁰ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 26.

⁴⁵¹ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 7, 14 / Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 26.

⁴⁵² Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 21.

⁴⁵³ Pierre Boulez, *Orientations. Collected writings*, London 1986, S. 71.

⁴⁵⁴ Vgl. Christoph von Blumröder, *Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert*, München 1981, S. 11.

⁴⁵⁵ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 12, 14.

⁴⁵⁶ Vgl. ebenda, S. 12.

sierte Kultur „ständig weiter zentralisiert und institutionalisiert“ wird. Weltweit finden z.T. die gleichen (archivierten) Künstler und Kunstwerke Beachtung, während ein Großteil als „trivial“ in der Masse untergeht.⁴⁵⁷

Das dargelegte menschliche Defizit, die menschliche Hilf- und Machtlosigkeit hinsichtlich der Neuheit von Kunst verursacht sowohl auf Produzenten- als auch auf Rezipientenseite weitreichende mikroökonomische Konsequenzen:

4.1.2.2. Machtlosigkeit

4.1.2.2.1. Machtlosigkeit der Produzenten

Auf Produzentenseite bezeichnet Groys jede **innovative** kulturelle **Strategie** als „unausweichlich **bedroht**“. Sie „erlangt nur in einzelnen Fällen und nur bedingt historische Unsterblichkeit im Archiv der Kultur“.⁴⁵⁸

Aufgrund der gleichzeitigen Flüchtigkeit und Objektivität der Neuheit ist die **Grenze** zwischen schon Archiviertem und noch nicht Erfundenem, zwischen allgemeiner Norm und daraus resultierender Andersartigkeit bzw. Nichtnormativität an den jeweils aktuellen Stand des Archivs gebunden und darum „ständig **in Bewegung**“. Kein Künstler kann zu Lebzeiten den „jeweiligen Verlauf der Grenze [...] vollständig überblicken und kontrollieren“.⁴⁵⁹

Dadurch kann z.B. das von Stuckenschmidt angesprochene Phänomen auftreten, dass sich „die geistige Datierung“ eines Kunstwerks innerhalb der Innovationsgeschichte nicht „mit der kalendermäßigen [Datierung] der Entstehungszeit“ deckt.⁴⁶⁰

Letztlich liegt es nicht in der Hand des Künstlers, welche der **zwei gegensätzlichen Interpretationen** sich für seine eigene Kunst im weiteren Verlauf der Geschichte (auch nach seinem Tod) herauskristalisieren wird: sie kann einerseits als misslungen, schlecht, wertlos, unvollendet oder ausdruckslos, andererseits aber auch als originell, neu und epochemachend interpretiert werden. Alle vermeintlich innovativen Werke und alle Autoren bleiben stets gespalten zwischen den beiden Wertebenen des Profanen und des Wertvollen.⁴⁶¹

Groys resümiert: „Der Erfolg eines Autors ist durch kein Können, kein Wissen, keine gesellschaftlichen Privilegien garantiert, aber auch durch keine Authentizität, keine Nähe zum Wirklichen, Profanen, Wahren. Ein Autor ist der kulturökonomischen Logik äußerst **hilflos** ausgeliefert“.⁴⁶²

Dabei handelt es sich nicht um den „Schiedsspruch der Nachgeborenen, die natürlich die Kunst oder Theorie nicht besser beurteilen können als die Zeitgenossen, sondern nur darum, dass sich das Gesamtbild der Innovationen aus der **geschichtlichen Perspektive** deutlicher erkennen lässt. [...] Im kulturellen Gedächtnis wird also nicht das aufbewahrt, was seine eigene Zeit transzendiert [...], sondern das, was am radikalsten zeitgebunden“ und „für das historische Gedächtnis am innovativsten“ ist.⁴⁶³

Die geschilderte Hilflosigkeit innovativer Strategien bringen die Komponisten Wolfgang Rihm (*1952) und Dieter Schnebel (*1930) in lyrischen Eingebungen über den Fortschritt (in der Musik) pointiert zum Ausdruck, von denen ich hier Auszüge zitieren möchte:

⁴⁵⁷ Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 94.

⁴⁵⁸ Vgl. ebenda, S. 162.

⁴⁵⁹ Vgl. ebenda, S. 115, 162-163.

⁴⁶⁰ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 8.

⁴⁶¹ Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 162-163.

⁴⁶² Vgl. ebenda, S. 163.

⁴⁶³ Vgl. ebenda, S. 114-115.

Rihm beginnt sein Gedicht *Der Fortschritt* (1998) folgendermaßen: „Der Fortschritt ist seiner natur gemäß immer fort / Nie dort wo man ihn weiß [...] / Nie kommt er irgendwo an und bliebe / Immer ist er schon dagewesen wenn / Seine Verfolger den Ort erreichen von dem es gestern noch / Hieß dort würde er sein / Er ist der Meist-Gesuchte“.⁴⁶⁴

Und Rihm endet: „Unterdessen aber erreicht der Fortschritt mühelos / Ihm und uns bislang verborgen gebliebene Orte die er / Kurz darauf unerkannt wieder verlässt / Fragte dort einer nach ihm: Allenfalls wäre / Die Rede von jenem etwas altmodisch gewandeten Fremden / Der gestern oder war es vorgestern – freundlich / Im Gasthaus die regionale Küche gepriesen jedoch / Ein unbekanntes Getränk bestellt habe“.⁴⁶⁵

Schnebel dichtet in der vorletzten Strophe seines Gedichtes *Fortschritt – (eine) Geschichte*: „Das Ziel weicht in die Zukunft zurück, / je mehr man sich ihm nähert; / es erreichen – / wohl auf vielen Umwegen – / ist (eine) Kunst.“⁴⁶⁶

4.1.2.2.2. Machtlosigkeit der Rezipienten

Auch auf Rezipientenseite ist eine Hilflosigkeit gegenüber gleichzeitiger Flüchtigkeit und Objektivität des Neuen unvermeidlich. Kein Kulturwissenschaftler, Kulturkritiker oder Kulturmanager kann den zukünftigen Wert eines zeitgenössischen Kunstwerks im kulturellen Archiv vorhersehen (, weswegen vermutlich viele von ihnen das Zeitgenössische grundsätzlich meiden).

Darum darf man die **Kulturökonomie** des Kunstarchivs bzw. der Kunstgeschichte nicht mit dem jeweils aktuellen **Kunstmarkt** verwechseln.⁴⁶⁷ Denn die Gesamtheit der Rezipienten verkörpert die Nachfrage des aktuellen Kunstmarktes, ihr fehlt aber gleichzeitig die geschichtliche Perspektive zur adäquaten Bewertung künstlerischer Innovationen (vgl. Kap. 4.1.2.2.1.).

Arnold Schönberg diagnostiziert deshalb ein unvermeidliches **Doppelphänomen** aus gleichzeitiger „**Überbewertung** und **Unterschätzung**“ von zeitgenössischen Künstlern. Er benennt eine Fülle weiterer Ursachen wie die Abgeschiedenheit und daher Marktferne von Massenkristallen (vgl. Kap. 4.1.1.2.5.), die Bedeutung des Kontaktnetzes eines Künstlers zu Lebzeiten, den bescheidenen Geschmack des durchschnittlichen Publikums mit seiner Vorliebe für scheinbar „fasslichere“ Werke und seiner Abneigung gegen ein Werk, das „schon der Zukunft angehört“. Der Kunstmarkt kann laut Schönberg nicht entscheiden, welcher zeitgenössische Künstler „wirklich groß ist und wer nur momentan einen großen Namen hat“. Darum musste „wahre Größe [...] schon immer aus der Gegenwart in die Zukunft fliehen“.⁴⁶⁸

Auch Wilhelm Maler konstatiert, dass „Klüngel und Stil-Diktatur“, Fehlurteile und „Verkanntsein“ zu Lebzeiten der Künstler „auf lange Sicht“ den „natürlichen Ausleseprozess“ nicht aufhalten können.⁴⁶⁹ Luigi Dallapiccola verweist bei der Bewertung zeitgenössischer Kunst ebenfalls auf die Macht der Zukunft und sieht darum keine (mikroökonomische) Notwendigkeit, seine eigene Musik „der jeweiligen politischen Richtung“ oder dem jeweiligen „Zeitgeschmack“ anzupassen.⁴⁷⁰

Dieses verzerrte Verhältnis zwischen Kunstarchiv und Kunstmarkt spitzt Pierre Bourdieu weiter

⁴⁶⁴ Wolfgang Rihm, *Der Fortschritt*, In: Musik-Konzepte 100. *Was heißt Fortschritt?*, München 1998, S. 71.

⁴⁶⁵ ebenda, S. 72.

⁴⁶⁶ Dieter Schnebel, *Fortschritt – (eine) Geschichte*, München 1998, S. 77.

⁴⁶⁷ Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 16.

⁴⁶⁸ Vgl. Josef Rufer, *Bekanntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 167, 176-177.

⁴⁶⁹ Vgl. Wilhelm Maler, *Neue Musik ohne Publikum? (1956)*, Rodenkirchen 1958, S. 138.

⁴⁷⁰ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 262.

zu und postuliert geradezu einen „Gegensatz von Kunst und Geld oder Geschäft“ bzw., in der ihm typischen Terminologie, von kulturellem und ökonomischem Kapital.⁴⁷¹

Bei der Analyse des literarischen Feldes in Frankreich während der 1880er Jahre erkennt Bourdieu nämlich auf der einen Seite die **reine Kunst** mit der geradezu unverkäuflichen Poesie als „exemplarische Inkarnation“. Sie ist „symbolisch herrschend“ d.h. „reich an **kulturellem Kapital**“, aber „ökonomisch beherrscht“ d.h. „arm an **ökonomischem Kapital**“. Sie zeichnet sich einerseits aus durch „ein Maximum an Unabhängigkeit hinsichtlich der Nachfrage des Marktes“ und durch die „Werte von Uneigennützigkeit und Interesselosigkeit“, andererseits durch eine eingeschränkte Produktion für einen internen Markt.⁴⁷²

Auf der anderen Seite rangiert die **kommerzielle** und industrielle **Kunst** (z.B. Boulevardtheater, Vaudeville, Volks- oder Bauernroman, Journalismus, Kabarett), „reich an ökonomischem und (relativ) arm an kulturellem Kapital“. Sie zeichnet sich einerseits aus durch völlige „Abhängigkeit von der Nachfrage“, andererseits durch Großproduktion und unmittelbare Belohnung jener Abhängigkeit.⁴⁷³

In dieser **Kreuzstruktur** deutet Bourdieu eine Analogie zum gesellschaftlichen Verhältnis zwischen Intellektuellen auf der einen und Industriellen bzw. Handelsunternehmern, d.h. Bürgern und bürgerlichen Intellektuellen, auf der anderen Seite. Zudem spricht er bzgl. der Kunst von der „sozialen Eigenschaft der Werke und der sozialen Beschaffenheit des entsprechenden Publikums“.⁴⁷⁴

- öK	+ öK
+ kK	- kK

Abb. 2: Kreuzstruktur von ökonomischem (ök) und kulturellem Kapital (kK)⁴⁷⁵

Stuckenschmidt bestärkt die bourdieusche Analyse durch den Hinweis auf die heute verehrten Neuerer der berühmten goldenen zwanziger Jahre, deren „Avantgardismus weitgehend mit dem Verzicht auf irdische Güter verbunden“ war.⁴⁷⁶ Walter Benjamin exemplifiziert, dass z.B. der (heute valorisierte) Dadaismus „die Marktwerte, die dem Film in so hohem Maße eignen, zugunsten bedeutsamerer Intentionen [...] opfert“, da er auf die „merkantile Verwertbarkeit“ seiner Kunstwerke kein Gewicht legt.⁴⁷⁷ Und Wilhelm Maler generalisiert kühn, später valorisierte Gegenwartskunst sei „immer ein Anliegen von wenigen“ und „unpopulär“ gewesen.⁴⁷⁸

Bourdieu stellt nun die entscheidende These auf, dass die **Kunstgeschichte** nur das Feld der eingeschränkten Produktion, d.h. das Feld der **reinen Kunst** „kennt und anerkennt“.⁴⁷⁹ Dahlhaus führt dies u.a. auf den qualitativen Unterschied des Neuen zurück, der zwischen den vorübergehenden Moden in der kommerziellen und den geschichtlichen Ereignissen, die Epoche machen, in der reinen Kunst existiert.⁴⁸⁰

⁴⁷¹ Vgl. Pierre Bourdieu, *Einführung in eine Soziologie des Kunstwerks*, Freiburg 2003, S. 139.

⁴⁷² Vgl. ebenda, S. 140.

⁴⁷³ Vgl. ebenda, S. 140.

⁴⁷⁴ Vgl. ebenda, S. 140-141.

⁴⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 140.

⁴⁷⁶ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 20.

⁴⁷⁷ Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 2007, S. 42.

⁴⁷⁸ Vgl. Wilhelm Maler, *Neue Musik ohne Publikum? (1956)*, Rodenkirchen 1958, S. 136, 139.

⁴⁷⁹ Vgl. Pierre Bourdieu, *Einführung in eine Soziologie des Kunstwerks*, Freiburg 2003, S. 141.

⁴⁸⁰ Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 27.

Groys präzisiert Bourdieus These mit der Feststellung, dass ein kommerziell erfolgreiches Kunstwerk rückblickend in der historischen Perspektive (oft) als kultureller Misserfolg gewertet wird, keine Aufnahme in die Archive findet und darum langfristig in einen kommerziellen Misserfolg umschlägt. Dagegen erweist sich der kommerzielle Misserfolg geradezu als ein „Merkmal des möglichen späteren Erfolgs“. Markt- und Kulturwert werden „durch einen Zeitfaktor getrennt, der sich niemals einfach auslöschen lässt“.⁴⁸¹

Pierre Boulez unterscheidet in diesem Zusammenhang in seiner radikalen Sprache zwischen sofort explodierenden Bomben, deren Wirkung möglicherweise schnell verpufft, und anfangs „untergetauchten“, unbemerkten „Zeitbomben“, deren Wirkung sich erst später entfaltet.⁴⁸²

Als Paradebeispiel für diesen überkreuzten Mechanismus kann aus dem Musikfeld auf der einen Seite der zu Lebzeiten kommerziell äußerst erfolgreiche Komponist Giacomo Meyerbeer (1791-1864) angeführt werden, dessen Opern heute nur noch selten gespielt werden. Auf der anderen Seite rangiert beispielsweise der Komponist Johann Sebastian Bach (1685–1750) dessen Werk zu Lebzeiten als nur regional bedeutsam galt, heute aber weltweites Ansehen im kulturellen Archiv und eine enorme kommerzielle Verwertbarkeit genießt.

Auf ein anderes markantes Beispiel verweist Alban Berg (1885-1935) in seiner Schrift *Verbindliche Antwort auf eine unverbindliche Rundfrage* (1926) in spöttischem Tonfall und mit einem „Lächeln“. In „Meyers Konversations-Lexikon vom Jahre 1900, gewiss einem vollwertigen Organ der öffentlichen Meinung“, stehen deutschsprachige Komponisten wie Ferdinand von Hiller (1811-1885), Robert Volkmann (1815-1883), Joachim Raff (1822-1882), Carl Martin Reinthaler (1822-1896), Carl Reinecke (1824-1910), Edmund Kretschmer (1830-1908), Felix Draesecke (1835-1913) und Josef Gabriel von Rheinberger (1839-1901) „im Ansehen hoher Meisterschaft“. Diesen „Pseudo-Meistern“ werden „mit einem Aufwand von Ernst und Würde“ und mit scheinbar „historischen Feststellungen“ „lange Spalten und ganze Artikel gewidmet“ und von Draesecke wird behauptet, „dass er *ohne Zweifel eine der bedeutendsten Individualitäten unter den lebenden Komponisten ist*“. Dabei gelten sie bereits eine Generation später als eher unbedeutend.

Gleichzeitig werden im gleichen Lexikon Komponisten wie Anton Bruckner (1824-1896), Gustav Mahler (1860-1911), Hugo Wolf (1860-1903), Claude Debussy (1862-1918) und Max Reger (1873-1916) „entweder gar nicht genannt oder, wie Bruckner, mit etwa zwanzig Zeilen abgetan“, obwohl sie um 1900 „längst schon auf der Höhe ihrer Meisterschaft standen“ und ihnen bereits eine Generation später (also nach ihrem Tode) volle Geltung zuteil wurde.⁴⁸³

Durch den überkreuzten Mechanismus wird laut Bourdieu andererseits wiederum die historische Darstellung des Kunstfeldes verfälscht.⁴⁸⁴ Diese **Verfälschung** kann aber jederzeit wieder aufgehoben oder abgemildert werden, dem kommerzialisierten Profanen wohnt durchaus das Potenzial inne, erneut kulturell valorisiert zu werden. In Groys Worten können „Valorisierung und Kommerzialisierung“, Marktwert und Kulturwert stets wieder gegeneinander ausgetauscht werden.⁴⁸⁵

So gerieten die kommerziell ursprünglich sehr erfolgreichen Belcanto-Opern von Gioachino Rossini (1792-1868), Gaetano Donizetti (1797-1848) und Vincenzo Bellini (1801-1835) nach

⁴⁸¹ Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 111-112.

⁴⁸² Vgl. Pierre Boulez, *Orientations. Collected writings*, London 1986, S. 71.

⁴⁸³ Vgl. Josef Rufer, *Bekanntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 230-231.

⁴⁸⁴ Vgl. Pierre Bourdieu, *Einführung in eine Soziologie des Kunstwerks*, Freiburg 2003, S. 141.

⁴⁸⁵ Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 112, 119-120.

dem Tod der Komponisten schnell in Vergessenheit und wurden aber nach der Wiederentdeckung und -belebung durch die griechische Sopranistin Maria Callas (1923-1977) wieder in die kulturellen Archive aufgenommen. Ähnlich ist es den Opern Georg Friedrich Händels (1685-1759) ergangen. Gleichzeitig wurden z.B. unter den totalitären europäischen Diktaturen des 20. Jahrhunderts die kulturellen Archive systematisch „gesäubert“ und bereits valorisierte Kunst willkürlich wieder ausgeschlossen.

Letztlich sind also auch die kulturellen Archive selber von der Flüchtigkeit der Neuheit betroffen und ständig in Bewegung. Keinem einmal in die Archive aufgenommenen Kunstwerk kann dauerhafte Geltung garantiert werden und kein einmal aus dem Archiv verdrängtes Kunstwerk muss dauerhaft ausgeschlossen bleiben. Die mikroökonomische Logik setzt sich bis in die Archive fort.

4.1.2.3. Fazit

Zusammenfassend bilden die mikroökonomischen Gesetzmäßigkeiten eine entscheidende Basis für die makroökonomischen, zyklischen Entwicklungen der Kunstgeschichte. Zwischen Basisinnovation und Manierismus führt der geschilderte außerideologische Innovationszwang der Künstlersubjekte zu einer steten Weiterentwicklung und Verfeinerung des künstlerischen Materials. Am Schlusspunkt eines Zyklus ist es wiederum der außerideologische Innovationszwang einzelner Künstlersubjekte, der den Ausbruch aus der Verfestigung des Materials auslöst.

4.2. Soziologisch

Die soziologische Perspektive von Neuheit in der Kunst stellt sich nicht in Widerspruch, sondern in Ergänzung zur ökonomischen Betrachtungsweise. Der vom Philosophen Auguste Comte (1798-1857) geprägte Begriff der Soziologie (von lat. socius = Gefährte, und griech. lógos = Wort / Lehre) bezeichnet laut Duden-Definition seit ca. 1830 die Wissenschaft oder Lehre vom Zusammenleben der Menschen in einer Gemeinschaft oder Gesellschaft, sowie von den Erscheinungsformen, Entwicklungen und Gesetzmäßigkeiten gesellschaftlichen Lebens.⁴⁸⁶

So fokussiert die soziologische Betrachtung von Neuheit in der Kunst weniger auf den ökonomischen Handel mit Werten, sondern vielmehr auf die Resultate des Zusammenspiels gesellschaftlicher Gruppen.

4.2.1. Polarisierung von Gruppen

4.2.1.1. Antagonistische Positionen

Dem französischen Soziologen Pierre Bourdieu (1930-2002) zufolge resultieren **Neuerungen** oder Veränderungen im Feld der kulturellen Werke, analog zu den Feldern der Politik, Wissenschaft, Religion oder Sprache, aus den „synchronen Gegensätzen zwischen **antagonistischen Positionen**“ oder Lagern. Die am Kampf beteiligten Akteure oder Institutionen streiten um die „Verteilungsstruktur des spezifischen Kapitals an Anerkennung“ oder Berühmtheit, um die künstlerische Weihe, und damit um die Grundlagen und den Stand der Macht- und Kräfteverhältnisse innerhalb des Feldes. Höchstes Ziel der Akkumulation von solchem Kapital ist das „**Monopol** auf die für das betreffende Feld charakteristische legitime Gewalt (oder spezifische **Autorität**)“. Die künstlerischen Werke und Produkte sind in diesen Kämpfen für Bourdieu die „Instrumente und Einsätze“, die Fragen, Stellungnahmen, Thesen und Antithesen.⁴⁸⁷

In ähnlicher Weise spricht der Musikwissenschaftler Hans-Peter Reinecke (1926-2003) unter Rekurs auf die Sozialpsychologie von einem Prozess der „**Polarisation von Gruppen**“ oder Schichten, in dem sich „zwei quasi feindliche Lager“ mit gegensätzlichen Standpunkten, Haltungen und Rollen gegenüberstehen. Beide Gruppen verbinden die jeweilige „Gegengruppe“ mit „aggressiven“, äußerst negativen **Heterostereotypen**, d.h. mit fest gefügten, vorurteilsbeladenen und bisweilen schroffen Gegen- oder Fremdbildern und einer Mischung aus „Intoleranz und Ideologie“. Nach Alban Berg wird an diesen Heterostereotypen „mit großer Beharrlichkeit festgehalten“ und sie dienen dem „Endzweck“, die Gegner „herabzusetzen“ und „ihre Existenzberechtigung überhaupt zu leugnen“. Zugleich sind aber laut Reinecke beide Gruppen gerade „in ihrem Antagonismus aufeinander angewiesen“, da sie sich „mit hoher Intensität“ an der jeweiligen Gegengruppe orientieren.⁴⁸⁸

4.2.1.1.1. Orthodoxie

Am einen Pol des (Kampf)Feldes befinden sich bei Bourdieu die Künstler der **geweihten**, symbolisch dominierenden und herrschenden **Avantgarde**, die Titelhalter, „die Epoche gemacht haben (indem sie das Entstehen einer neuen Position im Feld bewirkt haben) und die ums Über-

⁴⁸⁶ Vgl. Dudenredaktion / Matthias Wermke: *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim 2001, S. 1475.

⁴⁸⁷ Vgl. Pierre Bourdieu, *Über einige Eigenschaften von Feldern*, Freiburg 2003, S. 122-124 / Ders., *Einführung in eine Soziologie des Kunstwerks*, Freiburg 2003, S. 137-139, 141.

⁴⁸⁸ Vgl. Hans-Peter Reinecke, *Sozialpsychologische Hintergründe der Neuen Musik*, Mainz 1969, S. 74, 82, 84 / Vgl. Josef Rufer, *Bekanntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 214, 217 / Dudenredaktion / Matthias Wermke: *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim 2001, S. 764.

dauern (ums Klassischwerden) kämpfen“. Sie monopolisieren das spezifische Kapital mehr oder weniger vollständig, ihre Triebkraft ist das Ausschalten der Konkurrenz. Entsprechend ihrer Stellung im Feld neigen sie darum eher zu Bewahrungs- und **Erhaltungsstrategien**, zu Strategien der „**Orthodoxie**“. Sie richten ihr Interesse also auf Verteidigung und **Verewigung** bestehender Zustände, Kräfteverhältnisse, Monopole und Verteilungsstrukturen des Feldes, „auf das Stillstellen der Geschichte“. In ihren Positionen und Strategien bei der Produktion kultureller Güter vertreten sie tendenziell die sichersten und etabliertesten Möglichkeiten. Sie verwenden, entsprechend den Funktionen des Priestertums in der Religion, die Mittel der „Banalisation oder Routinisierung“. Ihre Stellung korreliert stark mit dem Alter, sie sind meist die Alten und stehen für das Alte und die alte Avantgarde.⁴⁸⁹

Reinecke verwendet für die Gruppe dieses Pols den Begriff der „**Traditionsleitung**“, da die überkommenen Normen der Tradition im Vordergrund stehen, stets verteidigt werden und die „Maximen des Verhaltens“ bestimmen. Durch solch eine „Intensität des **Konformitätszwanges**“ ergibt sich eine „Gleichförmigkeit des Alltäglichen“, die Strukturen und Konzepte von Werken beweisen daher „eine sich über einen längeren Zeitraum erstreckende, relative Invarianz“. Sie können sich „durch Generationen hindurch“ bewähren und werden darum „als quasi naturgesetzliche Gegebenheit, als Tabu konstituiert“. Sie anzuzweifeln wäre „Ketzerie“.⁴⁹⁰

Die Vertreter der geweihten Avantgarde bringen also, Claude Debussy zufolge, „hartnäckig immer von neuem das, womit sie einmal Erfolg gehabt haben“.⁴⁹¹ Sie verbinden laut Helga de la Motte-Haber ihre Kunstwerke mit einem „Ewigkeitsanspruch“, nämlich „für alle Zeiten das Schöne und Gute und Wahre auf dieser Welt erfahrbar zu machen“.⁴⁹²

Am orthodoxen Pol befinden sich aber laut Dahlhaus nicht nur die alten Avantgarden, denn sie verkörpern für die jungen Avantgarden (vgl. Kap. 4.2.1.1.2.) ja eigentlich „das frühere Neue“, „auf das man sich berufen kann, statt es bekämpfen zu müssen“. Arnold Schönberg unterscheidet darum lieber zwischen guter und schlechter Kunst statt zwischen alter und neuer. Für ihn ist jede Kunst als „ununterbrochene Offenbarung“ neu, „sofern sie das Produkt eines wahrhaft schöpferischen Geistes ist“. Max Reger warnt deshalb vor „Neutönern“ und „unreifen Köpfen“, die sich in „jugendlichem Überschwang“ stärker gegen die guten alten „Meister“ statt gegen die schlechten Zeitgenossen richten. Auch der Neuerer Richard Strauss stellt klar, dass er Beethovens *Eroica*-Sinfonie oder Carl Maria von Webers (1786-1826) Oper *Der Freischütz* höher schätzt als eine „schwache moderne sinfonische Dichtung“ oder eine „faule moderne Oper“.⁴⁹³

Den „eigentlichen Widerpart des Neuen“ bilden darum für Dahlhaus, wenn auch z.T. mit ähnlichen künstlerischen Mitteln wie die alten Avantgarden, zwei andere Untergruppen⁴⁹⁴:

Die eine Untergruppe bildet das von Robert Schumann (1810-1856) höhnisch „*Juste-Milieu*“ genannte vernünftige **Mittelmaß**, das „Gemäßigte“, das „**gemäßigt Moderne**“.⁴⁹⁵ Claude Debussy

⁴⁸⁹ Vgl. Pierre Bourdieu, *Über einige Eigenschaften von Feldern*, Freiburg 2003, S. 122-123 / Ders., *Einführung in eine Soziologie des Kunstwerks*, Freiburg 2003, S. 136-138, 140-142.

⁴⁹⁰ Vgl. Hans-Peter Reinecke, *Sozialpsychologische Hintergründe der Neuen Musik*, Mainz 1969, S. 73-74, 81-83.

⁴⁹¹ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 146.

⁴⁹² Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Neue Musik und Tradition*, Laaber 1990, S. 430-431.

⁴⁹³ Vgl. Richard Strauss, *Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei? (1907)*, Rodenkirchen 1958, S. 10.

⁴⁹⁴ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 30-31 / Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 169-170 / Max Reger, *Confusion in der Musik (1907)*, Rodenkirchen 1958, S. 114.

⁴⁹⁵ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 30-31.

bezeichnet sie als die „Schwachen“⁴⁹⁶, Arnold Schönberg als die „Durchschnittlichen“, „die durch die Kultur zu erziehen“ sind.⁴⁹⁷ Béla Bartók diagnostiziert ihren Mangel an „Courage“.⁴⁹⁸ Sie wollen laut Max Reger „den süßen Schlaf des hochverehrungswürdigen Publikums“ nicht stören, das sie mit der demutsvollen „Seelenruhe“ eines „*kritisch-abgeklärten* Schaffens“ so fein zu hypnotisieren verstehen.⁴⁹⁹ Luigi Dallapiccola zählt in diese Gruppe die „Neoklassiker“.⁵⁰⁰ Die andere Untergruppe stellen die **Konservativen** und **Reaktionäre** mit einer „**Dogmatik**“, die sich als naturgesetzlich und „der Geschichte entzogen“ verkauft.⁵⁰¹ Laut Schönberg glauben sie nur an die Schönheit, solange sie diese mit erlernten (statt erlebten) Regeln kontrollieren können. Er nennt dies die „Sehnsucht der Unproduktiven“.⁵⁰² Laut Claude Debussy handelt es sich um „gewichtige Leute“, die Kunst in „traditionelle Formeln“, in die „Formeln einer morschen Philosophie“, zwängen und „vernichtende Urteile im Namen von klassischen Formgesetzen fällen, deren Grundprinzipien sie nicht einmal kennen“. Selber scheitern sie aber an ihren „braven und unlebendigen Kompositionsübungen“ und schaffen daher „meist nur zeitgebundene“ Kunst.⁵⁰³

Richard Strauss spricht von der „**Reaktionspartei**“, der „Partei der ewig Rückständigen, die aus Unverstand, Unfähigkeit, Bequemlichkeit oder Eigennutz stets am Werke ist“, „den weiter Strebenden das Leben sauer zu machen“. Es handle sich um „zünftige Fachgenossen, die ängstlich besorgt um ihre eigene Wertschätzung, ohne schöpferische Potenz, lediglich im Besitz einer gewissen Kompositionstechnik irgendeiner verflornten Kunstepoche, eigensinnig und gewalttätig gegen jede Erweiterung der Ausdrucksmittel und gegen jede Ausdehnung künstlerischer Formgebiete sich sträuben“. Auch sammeln sich hier „Kritiker, deren Kunstanschauung auf einer erstarrten Ästhetik vergangener Zeiten basiert“.⁵⁰⁴

4.2.1.1.2. Häresie

Am anderen Pol des Feldes befinden sich bei Bourdieu die Künstler der **entstehenden** bzw. der **gescheiterten**, symbolisch dominierten und beherrschten **Avantgarde**, die Titelanwärter, die ihrerseits Epoche nicht machen können, ohne die Vertreter der geweihten Avantgarde in die Vergangenheit zu entlassen. Sie gehören zu den „weniger Kapitalkräftigen“, ihre Triebkraft ist es, die „Riegel des Zugangsrechts zu sprengen“. Entsprechend ihrer Stellung im Feld neigen sie darum eher zu Umwälzungs- und **Umsturzstrategien**, zu Strategien der „**Häresie**“ und „**Subversion**“, d.h. der Abweichung von und des Bruchs mit den offiziellen, scheinbar überweltlichen oder göttlichen Lehren. Sie richten ihr Interesse auf die **Veränderung** bestehender Zustände, Kräfteverhältnisse, Monopole und Verteilungsstrukturen des Feldes und des spezifischen Kapitals. Dabei setzen sie der geweihten Avantgarde Kämpfe im Inneren des Genres entgegen, die die „Grundlagen des Genres selbst“ in Frage stellen. In ihren Positionen und

⁴⁹⁶ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 146.

⁴⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 166.

⁴⁹⁸ Vgl. ebenda, S. 202.

⁴⁹⁹ Vgl. Max Reger, *Confusion in der Musik (1907)*, Rodenkirchen 1958, S. 111-112.

⁵⁰⁰ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 258.

⁵⁰¹ Vgl. Clytus Gottwald, *Johannes Ockeghem. Bericht über den Erzavantgardisten*, Kassel 1989, S. 57 / Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 31.

⁵⁰² Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 164 / Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 263.

⁵⁰³ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 144-146, 148.

⁵⁰⁴ Vgl. Richard Strauss, *Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei? (1907)*, Rodenkirchen 1958, S. 9-10.

Strategien bei der Produktion veränderter kultureller Güter vertreten sie tendenziell die offensten und neuerungsträchtigsten Möglichkeiten. Sie verwenden, entsprechend den Funktionen der Propheten in der Religion, die Mittel der „Entbanalisierung und Entroutinisierung“ und kämpfen gegen Verwässerung und Verfall und für die „Rückkehr zu den Quellen“, die „Reinheit der Ursprünge“, für Geist und Wahrheit des Spiels.⁵⁰⁵ So formuliert Claude Debussy sein Anliegen, die „wunderbaren Symbole“ der Kunst „in ihrer Reinheit zu bewahren“ und damit „die Achtung vor der Kunst“ wieder aufzurichten.⁵⁰⁶

Die Stellung der Künstler korreliert auch an diesem Pol nach Bourdieu stark mit dem Alter, sie sind meist die Jüngeren und Neulinge und stehen für das Neue und die neue Avantgarde, sofern es sich nicht um die alternden, abgelehnten und nicht geweihten Künstler handelt.⁵⁰⁷

Reinecke verwendet für die Gruppe dieses Pols den Begriff der „**Innenleitung**“, da sie das Ideal „eines reflektierten, eines betonten Individualismus“ verkörpert und da sie die „**Freiheit** in der Wahl ihrer Mittel“, die „eigene Entscheidung“, die Individualität von Kunst fordert und praktiziert. Die „beengenden Traditionen“ werden in ihrem Ausmaß eingeschränkt oder „gar gänzlich negiert“. Das zuvor als Ketzerei Geltende wird nun zum „Verhaltensmuster“ erhoben: Diese Gruppe wird gekennzeichnet durch die Intention, Selbstverständlichkeiten in Frage zu stellen, das Bestehende zu verändern und das gewohnte (künstlerische) Kategoriensystem zu verschieben. Dadurch stehen die Individuen dieser Gruppe in ihrem Schaffen „unter dem Zwang, neue Wege zu beschreiten“, neue Gedanken ins Spiel zu bringen, die Dinge weiter zu treiben und „eben Neues zu schaffen“. Sie sind „engagiert“ und vertreten das Selbstbild von Avantgardisten, einer „ins unbekannte Neuland vorstoßenden“ elitären Minorität.⁵⁰⁸

Max Reger zufolge wollen sie „partout einen Fortschritt haben“ und gehen darum „voller brandender Leidenschaft und rücksichtsloser Energie“ und „ohne ehrfürchtige Scheu vor den *Größen der Reaktion und Mittelmäßigkeit* ihren eigenen Weg“.⁵⁰⁹

Richard Strauss spricht für diesen Pol von der „**Fortschrittspartei**“, die in einem „engeren fachmännischen“ Kreis wirkt.⁵¹⁰ Für Schönberg stehen dort die „wahren Künstler“, die wahrhaft schöpferischen Geister.⁵¹¹ Laut Pierre Boulez „rebellieren“ sie gegen die Machthaber.⁵¹²

Laut Wilhelm Maler sind sie der „Übernahrung“ und „Übersättigung“ mit der alten und oft höchst qualifizierten Kunst „überhaupt überdrüssig“ und haben „Angst vor dem Erstickungstod durch historische Überfracht“.⁵¹³ Im Sinne von Helga de la Motte-Haber begehren sie darum „gegen die spürbar gewordene Überfrachtung der Kultur mit den Kunstwerken der Vergangenheit“ auf, üben Kritik an deren unglaublichem, schönen Schein und entlarven so ihren „Ewigkeitsanspruch“ als „Lüge“.⁵¹⁴ Für Claude Debussy suchen sie „die Disziplin in der Freiheit“ und mühen sich darum „mit eigensinniger Strenge darum, immer wieder Neues zu schaffen“.⁵¹⁵ Und Luigi

⁵⁰⁵ Vgl. Pierre Bourdieu, *Über einige Eigenschaften von Feldern*, Freiburg 2003, S. 122-124 / Ders., *Einführung in eine Soziologie des Kunstwerks*, Freiburg 2003, S. 136-138, 140-142.

⁵⁰⁶ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 144.

⁵⁰⁷ Vgl. Pierre Bourdieu, *Über einige Eigenschaften von Feldern*, Freiburg 2003, S. 124 / Ders., *Einführung in eine Soziologie des Kunstwerks*, Freiburg 2003, S. 136, 142.

⁵⁰⁸ Vgl. Hans-Peter Reinecke, *Sozialpsychologische Hintergründe der Neuen Musik*, Mainz 1969, S. 74, 81-82, 86.

⁵⁰⁹ Vgl. Max Reger, *Confusion in der Musik (1907)*, Rodenkirchen 1958, S. 111-112.

⁵¹⁰ Vgl. Richard Strauss, *Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei? (1907)*, Rodenkirchen 1958, S. 8.

⁵¹¹ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 166.

⁵¹² Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 54.

⁵¹³ Vgl. Wilhelm Maler, *Neue Musik ohne Publikum? (1956)*, Rodenkirchen 1958, S. 140.

⁵¹⁴ Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Neue Musik und Tradition*, Laaber 1990, S. 430-431.

⁵¹⁵ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 146.

Dallapiccola konstatiert, dass der „Hass“ gegen die Gegengruppe eine entscheidende Inspirationsquelle darstellen kann.⁵¹⁶

4.2.1.2. Heterostereotypen

Das Fremdbild, die **Heterostereotypen** der Häretiker bilden laut Reinecke die ewig „**Gestrigen**“, die „Konservativen“, die „an überfälligen Traditionen hängen bleiben“, „den künstlerischen Fortschritt durch Ignoranz und Schwerfälligkeit hemmen“, zum Durchringen zu „neuen Kunstformen“ unfähig sind und letztlich unausweichlich „Verflachung“ und „Stagnation“ verursachen.⁵¹⁷ Bei Stuckenschmidt stehen sie für das, „was den Fortschritt bremst, der geschichtlichen Entwicklung zuwiderläuft und sich deshalb auch mit den kulturellen Interessen der Menschheit nicht in Einklang bringen lässt“.⁵¹⁸

Max Reger nennt noch die Heterostereotypen „der bequemen Mittelmäßigkeit, der patentierten Denkfaulheit“ sowie den „Krebstanz aller in Amt und Würde ergrauten Fachgenossen“, den „Krebstanz der Reaktion“.⁵¹⁹ Arnold Schönberg prägt den Begriff der „Unproduktiven“ und der „Philister“, des ästhetischen Philistertums.⁵²⁰ Claude Debussy spricht von „blutlosen Dummköpfen“.⁵²¹

Die Heterostereotypen der orthodoxen Gegengruppe beinhalten das „Chaos eines Kulturbolschewismus“, der den „**Untergang** unserer Kultur“ einläuten könnte.⁵²²

Max Reger erweitert die Liste von Heterostereotypen dieser Gruppe mit Begriffen wie selbsternannte Auserwählte, „Querköpfe“, „Verruchte Gesellen“, „Übeltäter“, „Gottesleugner und Antichristen“ mit „*schweren Sünden*“.⁵²³ Hinsichtlich der Musik ergänzt Alban Berg typische Heterostereotypen wie „keine Musik“, „Unmusik“, „Kakophonie“, „Retortenmusik“, „Maschinenmusik“, „Klanganarchie“, „Zertrümmerung des alten Musikgutes“ und hilfloses „Entwurzelte-sein“ der Komponisten, gekoppelt mit Attributen wie „musikwidrig, hässlich, einfallslos, missklingend und destruktiv“ oder auch „atonal“, „arhythmisch, amelodisch, asymmetrisch“.⁵²⁴

4.2.1.3. Permanente Existenzkämpfe

Bourdieu betrachtet ein gesellschaftliches Feld wie das Produktionsfeld der Kultur oder Kunst als **sozialen Mikrokosmos** oder soziales Universum, als einen „Raum objektiver Relationen“ zwischen diesen beiden antagonistischen Polen. In jedem solchen Feld finden die besagten Kämpfe zwischen den Akteuren und Institutionen beider Pole statt. Die Geschichte des Feldes und seine aktuellen Strukturen und Kräfteverhältnisse sind das Resultat früherer Kämpfe und sie bestimmen den Ursprung, die Triebkräfte, strategischen Grundlagen und Verbindungen sowie den Verlauf späterer Kämpfe. Die Strukturen und Kräfteverhältnisse stehen „ständig auf dem Spiel“. Alle **Veränderungen** des künstlerischen Produktionsfeldes, der kontinuierliche Prozess des Aufstiegens von Autoren, der Gründung von Schulen, des Entstehens von Theorien

⁵¹⁶ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 258.

⁵¹⁷ Vgl. Hans-Peter Reinecke, *Sozialpsychologische Hintergründe der Neuen Musik*, Mainz 1969, S. 81-82.

⁵¹⁸ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 11.

⁵¹⁹ Vgl. Max Reger, *Confusion in der Musik (1907)*, Rodenkirchen 1958, S. 111-112.

⁵²⁰ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 164 / Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 263.

⁵²¹ Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 145.

⁵²² Vgl. Hans-Peter Reinecke, *Sozialpsychologische Hintergründe der Neuen Musik*, Mainz 1969, S. 82.

⁵²³ Vgl. Max Reger, *Confusion in der Musik (1907)*, Rodenkirchen 1958, S. 111-112.

⁵²⁴ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 214-217, 225.

und Kunstformen sowie des Hervorbringens von Werken, aber auch das kontinuierliche Veralten von Autoren, Schulen, Theorien, Kunstformen und Werken – all dies ist für Bourdieu das Ergebnis einer „**permanenten Revolution**“ oder Front des Neuen gegen das Alte, der Jungen, der Erneuerer und Häretiker, gegen die Alten, die Bewahrer und Orthodoxen.⁵²⁵

Béla Bartók setzt in diesem Zusammenhang „Veränderung“ mit „**Verjüngung**“ gleich.⁵²⁶ Der Komponist Kurt Weill (1900-1950) spricht von einem „Trennungsstrich zwischen einer alten und neuen Generation“.⁵²⁷ Und Eggebrecht belegt, dass solch ein „**Generationswechsel**“ in der Musikgeschichte erstmals beim Umbruch zur Ars nova um 1320 stattfindet: Damals steht der etwa 30-jährige Philippe de Vitry (1291-1361) dem alten, 60-jährigen Mann Jakobus von Lüttich (um 1260-1330) und dem noch älteren päpstlichen „Greis“ Papst Johannes XXII. (um 1245-1334) gegenüber.⁵²⁸

Die Heftigkeit des Kampfes begründet Kurt Weill damit, dass es sich nicht allein um einen „Kampf geistiger Meinungen“ handelt, sondern um einen „**Existenzkampf**“, bei dem „sich die verschwindende Generation durch die herauskommende in ihrer Existenz bedroht fühlt“. Ein solcher Existenzkampf wird laut Weill „mit schärferen Mitteln ausgefochten“ als ein rein geistiger Kampf.⁵²⁹

4.2.1.4. Kräfteverhältnis und Masse

Bei diesen Kämpfen und Revolutionen befindet sich aber, so konstatiert Reinecke, die konservative Richtung der konventionellen Kunst „auf den ersten Blick“ im **Vorteil**, denn ihr wohnt ein „hohes Ausmaß an Allgemeinverbindlichkeit“ inne. Ihre theoretischen Grundlagen, ihre Strukturprinzipien, ihre Phänomene und Weisheiten haben durch langjährige Existenz eine „außerordentliche Evidenz“ entwickelt. Sie erscheinen „unmittelbar einleuchtend“ und daher als rechtmäßige Basis für die „magische Beschwörung“ unverbrüchlicher Naturgesetze. Diese Allgemeinverbindlichkeit, Evidenz und scheinbare Naturgesetzlichkeit fehlt der neuen Kunst, was allerdings keinen „Beweis für ihre Unmöglichkeit“ darstellt. Langfristig wird auch die neue Kunst, als Resultat soziologischer wie ökonomischer (vgl. Kap. 4.1.) und anthropologischer (vgl. Kap. 4.3.) Mechanismen, evident.⁵³⁰

Richard Strauss befindet, dass „alles Große [...] schlimmstenfalls nur eine Zeitlang in seinem siegreichen Zuge gehindert, von den Dunkelmännern nicht endgültig aufgehalten werden“ könne. Strauss' Theorie zufolge zeigt sich dafür, jenseits der heftigen Existenzkämpfe zwischen Fortschritts- und Reaktionspartei, eine dritte soziologische Gruppe verantwortlich, nämlich die bereits in der makroökonomischen Betrachtung (vgl. Kap. 4.1.1.2.5.) erwähnte, „über den Rahmen jeder möglichen Partei weit hinausreichende[n]“ „große **Masse** des unbefangenen genießenden Publikums“. Diese Masse wird während der Kämpfe von jenen Dunkelmännern der Reaktionspartei, „von Seiten geschäftiger Kritik oder geschäftlicher Konkurrenz“, indoktriniert. Ihr eigener Wille wird erstickt, ihre Unbefangenheit durch eingepflanzte Vorurteile beeinflusst. Nach dem Abklingen der Kämpfe behält sie aber das letzte Wort.⁵³¹

⁵²⁵ Vgl. Pierre Bourdieu, *Über einige Eigenschaften von Feldern*, Freiburg 2003, S. 122-123 / Ders., *Einführung in eine Soziologie des Kunstwerks*, Freiburg 2003, S. 136, 138-139, 141-142.

⁵²⁶ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 195.

⁵²⁷ Vgl. Kurt Weill, *Kritik und zeitgenössische Musik (1929)*, Rodenkirchen 1958, S. 123.

⁵²⁸ Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München 1996, S. 218-222.

⁵²⁹ Vgl. Kurt Weill, *Kritik und zeitgenössische Musik (1929)*, Rodenkirchen 1958, S. 123.

⁵³⁰ Vgl. Hans-Peter Reinecke, *Sozialpsychologische Hintergründe der Neuen Musik*, Mainz 1969, S. 82-83.

⁵³¹ Vgl. Richard Strauss, *Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei? (1907)*, Rodenkirchen 1958, S. 8-9.

Gemäß der „in der Geschichte immer wieder erhärteten Tatsache“ bescheinigt Strauss der unbefangenen Masse, der „Seele der tausendköpfigen Menge, die sich [...] zu künstlerischem Genießen vereinigt“, naive „Empfänglichkeit für jede neue und bedeutende Kunstleistung“, natürliches, gesundes Urteil und „Sinn für den Fortschritt“, ja sogar Fortschrittswilligkeit. Sie hat in der Regel ein „richtiges Empfinden“ für die „suggestive Kraft“ und den „Wert des ihm Gebotenen“ und erfasst „eine große künstlerische Erscheinung [...] sozusagen als ein Naturgegebenes instinktiv richtig“, wenn sie sie auch nicht „durch klares Urteil im einzelnen“ begreift. Die Masse hat sich darum „als der zuverlässigste Träger jeglichen Fortschrittsgedankens bewährt“, als „der treibende und in letzter Instanz entscheidende Faktor“, der jedem „großen Neuschöpfer zu endgültigem Siege verholfen hat“. Zusammenfassend zitiert Strauss Worte des Komponisten Carl Maria von Weber (1786-1826): „Der Einzelne ist ein Esel und das Ganze ist doch Gottes Stimme“.⁵³²

Erst durch die Masse tritt das von Dahlhaus so benannte **Organismus-Modell** in Kraft, demzufolge das Alte nicht davor bewahrt ist abzusterben. Und der „**Mittelweg**“, das Gemäßigte, führt nach Arnold Schönbergs berühmtem Diktum als einziger nicht nach Rom.⁵³³ Max Reger sieht die „Zukunft einer Kunst“ darum „stets nur von einigen *Köpfen* repräsentiert und geführt“, nämlich von (ehemaligen) Querköpfen.⁵³⁴ Und Reinecke schlussfolgert: „Am Ende aber wird Bewährtes einem Neuen weichen, das seinerseits nach Bewährung strebt“.⁵³⁵

4.2.1.5. Schutzmechanismen

Die „ständigen **Teilrevolutionen**“ im Feld stellen aber nach Bourdieu die Grundlagen des Spiels oder Kampfes selbst, seine „Grundaxiomatik“, seinen „Grundstock letzter Überzeugungen, auf denen das ganze Spiel beruht“, niemals in Frage. Sie arten nicht in eine totale, für das Spiel selbst zerstörerische Revolution aus. Im Gegenteil kämpfen Neulinge, wie oben gezeigt, oft gerade gegen Verwässerung und Verfall, also gegen die Zerstörung der Grundaxiomatik des Spiels. Pierre Bourdieu begründet dies ebenfalls auf soziologische Weise, indem er zweierlei Faktoren oder **Schutzmechanismen** ausmacht.⁵³⁶

Erstens müssen die Neulinge einen hohen „**Eintrittspreis**“ zahlen und „jene umfangreichen Investitionen an Zeit, Mühe usw.“ leisten, um die Voraussetzungen für das Mitspielen zu erfüllen und den „mit dem Feld gegebenen Anforderungen zu genügen“, die „in jedem Feld die Definition der herausragenden Leistung“ ausmachen. Sie benötigen ein gewisses Maß an Professionalität, ein „Kapital an Fachtechniken und -bezügen“ und einen „Komplex von ‚Überzeugungen‘ und Neigungen, um z.B. die „Prüfungen der Übergangsriten“, etwa Zugangsprüfungen zu Kunstakademien, zu bestehen. Bei diesen Selektionen neuer Mitglieder durch die dem Feld bereits angehörenden Mitglieder wird immer sehr viel Gewicht gelegt auf die (praktische) „Kenntnis und Anerkenntnis“ der immanenten Prinzipien, Notwendigkeiten und Gesetze, nach denen das Spiel funktioniert. Ferner wird Einverständnis mit (gesellschaftlichem) Sinn und Wert des Spiels sowie mit seinen Kosten und seiner Besetzung vorausgesetzt.

Dieses System von „Dispositionen“, dieses inkorporierte, verinnerlichte „**kulturelle Kapital**“ kann „nicht durch eine fremde Person“, sondern muss „vom Investor persönlich“ „implizit oder explizit durch Lernen“, „auf dem Wege der sozialen Vererbung“ erworben werden. Das

⁵³² Vgl. ebenda, S. 8-9.

⁵³³ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 31-32.

⁵³⁴ Vgl. Max Reger, *Confusion in der Musik* (1907), Rodenkirchen 1958, S. 111.

⁵³⁵ Vgl. Hans-Peter Reinecke, *Sozialpsychologische Hintergründe der Neuen Musik*, Mainz 1969, S. 84.

⁵³⁶ Vgl. Pierre Bourdieu, *Über einige Eigenschaften von Feldern*, Freiburg 2003, S. 124.

„*Delegationsprinzip*“ ist also ausgeschlossen. Inkorporiertes Kulturkapital kann auch „nicht durch Schenkung, Vererbung, Kauf oder Tausch *kurzfristig* weitergegeben“ werden. Es ist „auf vielfältige Weise mit der Person in ihrer biologischen Einzigartigkeit verbunden“, es kann „nicht über die Aufnahmefähigkeit eines einzelnen Akteurs hinaus akkumuliert werden“ und es „vergeht und stirbt, wie sein Träger stirbt“. Inkorporiertes Kulturkapital verkörpert also ein „Besitztum, das zu einem festen Bestandteil der ‚Person‘, zum **Habitus** geworden ist“. Dieser Bourdieusche „**Habitus**“ ist auch bei umstürzlerischen Absichten nötig, so dass allein das Ausmaß der notwendigen Investitionen „ganze Sektoren der Kultur“ schützt und die völlige „Zerstörung des Spiels praktisch schlicht *undenkbar*“ macht.⁵³⁷

Zweitens sind, selbst wenn ein junger Erneuerer trotz des hohen Eintrittspreises die Kunst „in aller Form zerstören“ wollen sollte, jeglichen Umsturzstrategien bestimmte Grenzen gesetzt. Denn auch nach Eintritt in das Spiel kann jeder Akteur jederzeit mit dem **Ausschluss** bestraft werden.⁵³⁸

Durch diese beiden Schutzmechanismen existiert zwischen allen Akteuren und Institutionen des Feldes, trotz aller Antagonismen und Kämpfe, eine „objektive Übereinkunft“ über die Voraussetzungen des Spiels und bestimmte gemeinsame Grundinteressen. Dazu zählt alles, „was die Existenz des Feldes selbst betrifft“, was „den Kampf wert ist“, z.B. der Glaube an den gesellschaftlichen Wert der auf dem Spiel stehenden Interessenobjekte bzw. Kunstwerke. Auch wenn diese oft als Selbstverständlichkeit stillschweigend verdrängt werden oder den Akteuren nicht einmal bewusst sind, trägt jeder Akteur allein durch seine Teilnahme(bereitschaft) am Kampf, zur „Reproduktion“ und damit zum Fortbestand des Spiels“ bei.⁵³⁹

4.2.2. Raum der Möglichkeiten

In jedem „Spielakt“ sind die in der mikroökonomischen Betrachtung erläuterten historischen Archive (vgl. Kap. 4.1.2.1.2.), die Bourdieu den „**Raum der Möglichkeiten**“ nennt, präsent. Der Raum der Möglichkeiten gehört zu den „wichtigsten Eigenschaften der kulturellen Produktionsfelder“ und ist, wie die Strukturen und Kräfteverhältnisse des Feldes, das „Produkt der eigenen Geschichte des Feldes“, das Erbe früherer Kämpfe. Er ist „einzelnen Akteuren transzendent“, setzt die „zeitgenössischen Schöpfer“, ob bewusst oder nicht, unweigerlich „zueinander in Beziehung“ und macht das Spiel der Kunst zu einem kollektiven „Unternehmen“. Ihm zugrunde liegt das ganze „Universum“ von vergangenen Problemen, Bezugnahmen, intellektuellen Orientierungspunkten („oft die Namen herausragender Persönlichkeiten“) und „Ismen“, deren praktische Kenntnis Teil des genannten Eintrittspreises zum Spiel ist. Damit gibt der Raum der Möglichkeiten den Akteuren des Feldes das theoretische Gehäuse vor, das gemeinsame (intellektuelle) Orientierungs-, Bezugs- und Koordinierungssystem, den „Stand der legitimen Problematik“, das System oder den Raum der verschiedenen Fragen, Stellungnahmen und stilistischen Optionen, die „zu einem gegebenen Zeitpunkt“ im Feld möglich oder unmöglich sind. Auf diese Weise leitet er das „Streben der Akteure“ („auch ohne ihr Wissen“), bestimmt deren „Einsätze des Kampfes“ und weist der Suche nach Lösungen und folglich der „Entwicklung der Produktion“ die

⁵³⁷ Vgl. Pierre Bourdieu, *Die drei Formen des kulturellen Kapitals*, Freiburg 2003, S. 96-97 / Pierre Bourdieu, *Über einige Eigenschaften von Feldern*, Freiburg 2003, S. 123-125, 127-128.

⁵³⁸ Vgl. Pierre Bourdieu, *Über einige Eigenschaften von Feldern*, Freiburg 2003, S. 124, 127.

⁵³⁹ Vgl. ebenda, S. 122-124.

Richtung.⁵⁴⁰

Aus diesem Raum der Möglichkeiten leitet Bourdieu nun drei weitere, für Neuheit in der Kunst relevante kunstsoziologische Phänomene ab:

4.2.2.1. Professionelle versus Amateure

Erstens führt die Komplexität des Raums der Möglichkeiten zu einer zunehmenden Professionalisierung innerhalb des Feldes und macht damit einen zentralen **Unterschied** zwischen **Professionellen** und **Amateuren**, die Bourdieu auch die „**Naiven**“ nennt, aus, und zwar auf Produzenten- wie auf Rezipientenseite und in Analogie zur Machtlosigkeit gegenüber der Flüchtigkeit des Neuen (vgl. Kap. 4.1.2.1.3.).⁵⁴¹

Auf **Produzentenseite** verursacht nicht allein der hohe Eintrittspreis ein Aussieben von Amateuren. Um sich „ein wenig Freiheit gegenüber den Zwängen des Feldes zu verschaffen“ und die Vergangenheit der Herrschenden tatsächlich überwinden zu können, müssen Avantgarde-Produzenten auch den Raum der Möglichkeiten, in dem sie „eingeschlossen“ sind, deutlich umreißen und seine **Grenzen** gründlich erforschen. Wahre künstlerische Freiheit und echte künstlerische Neuheit sind mit Bourdieu den Naiven „ohne Entrichtung des Eintrittspreises“ nicht gegeben, höchstens „aus Versehen“. Demgegenüber war es laut Bourdieu Professionellen wie dem Objektkünstler Marcel Duchamp (1887-1968) oder dem Komponisten Erik Satie (1866-1925) gerade aus der genauen Kenntnis der „Logik des Feldes“ heraus möglich, „sich konträr zu ihr verhalten und sie gleichzeitig ausbeuten zu können“.⁵⁴²

Dabei ergibt sich auf Produzentenseite die **paradoxe Situation**, dass Kunst als Produkt permanenter Revolutionen, permanenten Bruchs mit Vergangenheit, Geschichte und Tradition just von der Vergangenheit geprägt wird, nämlich von vergangenen Erneuerungen. In jedem Werk selbst sind „Spuren eines objektiven (und manchmal sogar bewussten) Bezugs auf andere Werke der Vergangenheit oder Gegenwart“ vorhanden. Ihre „formalen Eigenschaften und ihren Wert“ verdanken sie gerade der Geschichte des Feldes, die sie zu überwinden versuchen.⁵⁴³

Carl Dahlhaus präzisiert das Paradoxon wie folgt: „Das historische Bewusstsein wird, sofern es nicht Lust am Antiquarischen, sondern Bewusstsein des immer Neuen in der Geschichte ist, zum Vehikel des Fortschritts; und es bildet sich der paradoxe Begriff einer **Tradition des Revolutionären**“. In dieser Tradition erhält das Neue den Charakter des „Gewachsenen“ statt des „Gemachten“ und damit ist das Neue streng genommen eine „**konservative Kategorie**“.⁵⁴⁴

Durch diesen Vergangenheitsbezug revolutionärer zeitgenössischer Werke kann nach Bourdieu auf **Rezipientenseite** ein Werk, sein Beitrag zum Raum der Möglichkeiten und sein gesellschaftlicher Wert, d.h. der Glaube an das Werk, nicht mehr ohne Bewusstsein und Kenntnis von der „Geschichte des Produktionsfelds dieses Werks“ verstanden werden. Auch für eine „naive Wahrnehmung“ gibt es darum keinen Platz mehr. Die Werke dieses „hoch autonomen Feldes“ verlangen eine „**differenzielle**, distinktive“ und historisch vergleichende, d.h. auf Abweichungen von anderen zeitgenössischen oder vergangenen Werken achtende **Wahrneh-**

⁵⁴⁰ Pierre Bourdieu, ebenda, S. 125 / Pierre Bourdieu, *Einführung in eine Soziologie des Kunstwerks*, Freiburg 2003, S. 130-131, 137-139, 146.

⁵⁴¹ Vgl. Pierre Bourdieu, *Über einige Eigenschaften von Feldern*, Freiburg 2003, S. 126, 130.

⁵⁴² Vgl. Pierre Bourdieu, *Über einige Eigenschaften von Feldern*, Freiburg 2003, S. 125 / Pierre Bourdieu, *Einführung in eine Soziologie des Kunstwerks*, Freiburg 2003, S. 139, 143.

⁵⁴³ Vgl. ebenda, S. 126 / ebenda, S. 143.

⁵⁴⁴ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 31-32.

nung.⁵⁴⁵

Dabei ergibt sich auch auf Rezipientenseite eine **paradoxe Situation**, nämlich dass der „Genuss“ und der „adäquate Gebrauch“ revolutionärer Kunst bei fortschreitender Geschichte des Feldes zunehmend historisch zu werden tendiert.⁵⁴⁶

Walter Benjamin (1892-1940) geht soziologisch noch einen Schritt weiter: Je fortschrittlicher die Kunst, desto mehr geht „die Lust am Schauen und am Erleben“ im Rezipienten „eine unmittelbare und innige Verbindung mit der Haltung des fachmännischen Beurteilers“ ein. Oder andersherum: „Je mehr [...] die gesellschaftliche Bedeutung einer Kunst sich vermindert, desto mehr fallen [...] die kritische und die genießende Haltung im Publikum auseinander. Das Konventionelle wird kritiklos genossen, das wirklich Neue kritisiert man mit Widerwillen“.⁵⁴⁷

4.2.2.2. Theoretische Kultur

Zweitens tritt bei zunehmendem Ausschluss naiver Produktion und Wahrnehmung die kunstsoziologische Gruppe der „**theoretischen Kultur**“ immer stärker in Erscheinung. Bourdieu spricht hier zunächst etwas abfällig vom „Auftreten einer ganzen Zunft von Konservatoren“ und meint damit z.B. Kunst- und Literaturhistoriker, Exegeten, Kommentatoren, Interpreten, Historiker, Semiotologen und sonstigen Philologen. Sie archivieren, korrigieren und entziffern Skizzen, Entwürfe und Manuskripte, laut Bourdieu mit dem Interesse, „zu erhalten und sich selbst als Erhaltende zu erhalten“.

Zugleich kann solch eine theoretische Kultur aber laut Wilhelm Maler als **Bindeglied** zwischen Produzent und Rezipient die Gegenwartskunst erklären, deuten und für ihr Verständnis werben.⁵⁴⁸ Auch Bourdieu sieht ihre wichtigste Existenzberechtigung und Funktion darin, dass sie als Einzige das Werk und den ihm zugeschriebenen gesellschaftlichen Wert erklären kann. Damit kann sie Rezipienten und übrigen Produzenten die „Mittel“ liefern, dass man sich durch volles Bewusstsein der Grenzen des Feldes „von den Naivitäten freimacht“ und genau „weiß, was man tut“. Streng genommen ist also für Bourdieu Neuheit in der Kunst ohne eine theoretische Kultur schwerlich möglich.⁵⁴⁹

Béla Bartók weist darauf hin, dass die Theorie stets mit Verspätung einsetzt, da sie reaktiv funktioniert und nur auf schon vorhandene neue Werke aufbauen kann. Neue Theorie bietet der „Nachwelt“ die „Grundlage“ für gänzlich neue Kunst, die „dann seinerseits wiederum zur Aufstellung einer neuen Theorie anregt“.⁵⁵⁰ Es entsteht ein Wechselspiel aus neuer Kunst und theoretischer Kultur, die sich gegenseitig bedingen.

Andererseits entsteht laut Helga de la Motte-Haber die **paradoxe Situation**, dass der Raum der Möglichkeiten gerade „durch historische Forschungen und Ausgrabungen“, also durch die theoretische Kultur, „immer weiter angereichert“ wird.⁵⁵¹ Dadurch macht sich die theoretische Kultur selbst durch ihr eigenes Wirken immer unentbehrlicher.

⁵⁴⁵ Vgl. Pierre Bourdieu, *Über einige Eigenschaften von Feldern*, Freiburg 2003, S. 125 / Pierre Bourdieu, *Einführung in eine Soziologie des Kunstwerks*, Freiburg 2003, S. 143.

⁵⁴⁶ Vgl. Pierre Bourdieu, *Einführung in eine Soziologie des Kunstwerks*, Freiburg 2003, S. 143.

⁵⁴⁷ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 2007, S. 37.

⁵⁴⁸ Wilhelm Maler, *Neue Musik ohne Publikum? (1956)*, Rodenkirchen 1958, S. 139.

⁵⁴⁹ Vgl. Pierre Bourdieu, *Über einige Eigenschaften von Feldern*, Freiburg 2003, S. 125-126 / Pierre Bourdieu, *Einführung in eine Soziologie des Kunstwerks*, Freiburg 2003, S. 139.

⁵⁵⁰ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 201.

⁵⁵¹ Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Neue Musik und Tradition*, Laaber 1990, S. 430.

4.2.2.3. Relative Autonomie

Drittens kommt Bourdieu bezüglich des Verhältnisses zum Kunstexternen zu einem ambivalenten Befund: Einerseits beschert der komplexe Raum der Möglichkeiten dem künstlerischen Feld eine hochgradige **Autonomie** mit eigener Logik und Gesetzmäßigkeit, die sich wiederum immer mehr in den Werken realisiert. Für Bourdieu werden die Produzenten und Produkte einer Epoche, werden Neuheit und Veränderung eines Feldes überhaupt, wie schon in der makroökonomischen Betrachtung erwähnt (vgl. Kap. 4.1.1.2.4.), „immer abhängiger von der spezifischen Geschichte“, von Ort und Zeit des Feldes. Damit werden sie „immer unabhängiger von der externen Geschichte“, von „*chronologisch* zeitgleichen externen Veränderungen“, von „unmittelbaren Determinierungen“ durch das ökonomische, politische und soziale Umfeld. Das verbietet zunehmend den von Bourdieu so genannten „**Kurzschluss**“, also die Möglichkeit, Veränderungen des Feldes und das Verständnis von Werken unmittelbar von der Kenntnis der externen Welt, von der „Position der Produzenten oder ihrer Kunden im sozialen Raum“ abzuleiten. Ohne Berücksichtigung der feldinternen historischen Bezüge eines Werkes klammert man genau das aus, wodurch ein Werk überhaupt erst ein Werk wird.⁵⁵²

Durch die gemeinsame Abhängigkeit von der gleichen Geschichte des Feldes und durch den gemeinsamen raumzeitlichen Standort im Feld hängen die Optionen antagonistischer Lager einer Epoche logisch oft zusammen, auch wenn sie soziologisch und optisch als unversöhnlich und „inkompatibel“ erscheinen. Indem jedes Lager „nur einen kleinen Ausschnitt des Raumes sieht oder sehen will“ und es „sich selbst nur setzt, indem es sich entgegensetzt, wird es der Grenzen nicht gewahr, die es im Konstitutionsakt sich selber setzt“.⁵⁵³ Auch Reinecke bemerkt, dass sich mancher Gegensatz bei nachlassender „Aktualität der Auseinandersetzung“ eines Tages „nur noch als **Akzentverschiebung** ausnehmen“ wird.⁵⁵⁴

Andererseits spricht Bourdieu dem Feld der Kunst nur eine „**relative** Autonomie“ zu. Beim Kampf der Jungen gegen die Alten hängen die Kräfteverhältnisse stets „sehr stark vom Stand der externen Kämpfe“ ab und von der Verstärkung, die die jeweiligen Lager außerhalb des Feldes zu finden vermögen. So treten bei „Veränderungen im Schulsystem“ oft neue Klientele auf, bei denen die Häretiker Unterstützung finden. In ähnlicher Weise kann die „spätere Konsekration“ ursprünglich restringierter Kunst externen Kräfteverhältnissen „etwas schulden“. Nicht zuletzt können auch den persönlichen Interessen der Akteure eines Feldes externe Motivationen zugrunde liegen, wobei Bourdieu diese Interessen als „vollkommen interessenfrei, uneigennützig“ bezeichnet.⁵⁵⁵

⁵⁵² Vgl. Pierre Bourdieu, *Über einige Eigenschaften von Feldern*, Freiburg 2003, S. 126 / Pierre Bourdieu, *Einführung in eine Soziologie des Kunstwerks*, Freiburg 2003, S. 130, 142-143.

⁵⁵³ Vgl. Pierre Bourdieu, *Einführung in eine Soziologie des Kunstwerks*, Freiburg 2003, S. 137.

⁵⁵⁴ Hans-Peter Reinecke, *Sozialpsychologische Hintergründe der Neuen Musik*, Mainz 1969, S. 84.

⁵⁵⁵ Vgl. Pierre Bourdieu, *Über einige Eigenschaften von Feldern*, Freiburg 2003, S. 128 / Pierre Bourdieu, *Einführung in eine Soziologie des Kunstwerks*, Freiburg 2003, S. 139, 142-143.

4.3. Anthropologisch

Der Begriff der Anthropologie bezeichnet laut Duden-Definition die „Wissenschaft vom Menschen und seiner Entwicklung“.⁵⁵⁶ Während die makroökonomischen, mikroökonomischen und soziologischen Perspektiven Neuheit in der Kunst extrinsisch, durch das Wirken äußerer Kräfte begründen, wird die anthropologische Perspektive nun also abschließend intrinsische, vom Menschen bzw. Künstlerobjekt selbst ausgehende Aspekte hinzufügen.

Helmut Lachenmann sieht z.B. „die tatsächlichen historischen Aufbrüche in der Kunst, die Dammbürche und Revolutionen“ zunächst als Resultat von „inneren Notwendigkeiten“. Den Schaffensprozess hält er für zu „selbst bezogen“, „triebhaft durchsetzt“ und „zerbrechlich“, als dass sich ein Künstler um das „Gebot der geschichtlichen Stunde“, „um seinen geschichtlichen Auftrag kümmern könnte“. Darum schlägt er für jeden Künstler vor, seine Ambitionen als „Prophet“ zu zügeln und „seinen diesbezüglichen obligaten Größenwahn vorsorglich zu ignorieren“.⁵⁵⁷

Diese anthropologische Betrachtung wird im Folgenden in die zwei Unterkategorien **Biografik** und **Psychologie** unterteilt. Dabei überträgt die biografische Darstellung die Makroökonomie und die psychologische Darstellung die Mikroökonomie und Soziologie von der gesamtgesellschaftlichen Perspektive auf den einzelnen Menschen.

4.3.1. Biografisch

Die Biografie (von griech. *bíos* = Leben / *gráphein* = schreiben) beschreibt gemäß Duden-Definition die „Lebensgeschichte eines Menschen“.⁵⁵⁸ Eine Übertragung der makroökonomischen Begründung von Neuheit in der Kunst auf die Anthropologie wird demnach Frühphase, mittlere Stufe und Spätstufe als Lebensstufen des einzelnen Menschen definieren, wobei dann wiederum die Frühphase als die innovationsträchtigste gelten kann (vgl. Kap. 4.1.1.2.).

4.3.1.1. *Frühwerk*: Experimente

In der **Frühphase**, im **Frühwerk** eines jungen Künstler, hält Hans Werner Henze im Gespräch über *Experimente und Avantgarde* (1967) **Experimente** für notwendig und natürlich: „Wenn man jung ist, experimentiert man in und mit allen Dingen des Lebens, setzt sich in Gegensatz zu vorgefundenen Situationen. Es werden Obstakel gesehen und attackiert“⁵⁵⁹. Für Pierre Boulez ist es, wie auch auf makroökonomischer Ebene (vgl. Kap. 4.1.1.2.), die Phase, in der „Experimente“ und „Forschung“ im Mittelpunkt stehen, d.h. der „Fortschritt“, die Entdeckung von Neuem und die Entwicklung neuer Prinzipien und neuen künstlerischen Denkens nehmen „die wichtigste Position“ ein.⁵⁶⁰ Nach Béla Bartók ist der junge Künstler „„bestrebt, alles von sich zu geben, was er gerade hat““⁵⁶¹. Laut Igor Strawinsky (1882-1971) erweckt die „unendliche Zahl“ der „sich bietenden Möglichkeiten“ den Eindruck, dass „alles erlaubt“ sei und sich keinerlei Widerstände bieten.⁵⁶²

⁵⁵⁶ Vgl. Dudenredaktion / Matthias Wermke: *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim 2001, S. 151.

⁵⁵⁷ Vgl. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Wiesbaden 1996, S. 202.

⁵⁵⁸ Vgl. Dudenredaktion / Matthias Wermke: *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim 2001, S. 292.

⁵⁵⁹ Hans Werner Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, München 1984, S. 123.

⁵⁶⁰ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 56-57.

⁵⁶¹ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 194.

⁵⁶² Vgl. ebenda, S. 183.

György Ligeti möchte neue Kunst erfinden, indem er „andere Ränder“ und eine „extreme Position“ aufsucht. Er empfindet es, jenseits vom Archiv (vgl. Kap. 4.1.2.1.2.) und vom Raum der Möglichkeiten (vgl. Kap. 4.2.2.), schlicht als „uninteressant“, „sinnlos“ und „völlig unbefriedigend“, „etwas zu machen, was schon da war“, d.h. zurückliegende Experimente, die zu einem Ergebnis geführt haben, zu wiederholen. Zugespitzt formuliert er: „Das wäre so wie ein Schüler, der zu Hause die Chemie-Experimente aus der Schule noch einmal macht, das ist reine Bastelei“.⁵⁶³

Karlheinz Stockhausen bemerkt, dass neue Ideen sich nur „zum Teil aus vorausgegangenen Werken“, d.h. aus dem historischen Archiv, ergeben. Auch mit „zufälligen Entdeckungen“ oder durch „menschliche Erlebnisse“ könne Neues angeregt werden.⁵⁶⁴ Im Sinne Egon Friedells können also erschütternde äußere Ereignisse (vgl. Kap. 4.1.1.2.4.) auch auf rein persönlicher Ebene zu Neuheit in der Kunst führen.

Zusammenfassend könnte man die Frühphase als Entwicklungsphase, **Pubertät** oder **Reifezeit**, bezeichnen.⁵⁶⁵

4.3.1.2. *Mittleres Werk*: Reife

Frühphase und Frühwerk gehen im Laufe der Zeit über in die **mittlere Stufe**, das **mittlere Werk**. Für Pierre Boulez verkörpert sie, wiederum nicht nur auf makroökonomischer Ebene (vgl. Kap. 4.1.1.3.), „die Zeit der **Anwendung**“, in der die neu „entwickelten Prinzipien auf ein einfacheres und breiteres Niveau“ gehoben und in der wirkliche „Werke“ geschaffen werden.⁵⁶⁶ Béla Bartók nennt sie die Zeit der „**Reife**“, in der man „das richtige **Maß** findet, den **Mittelweg**“, der die eigene künstlerische Persönlichkeit „am besten zum Ausdruck bringt“.⁵⁶⁷

In diesen Gedankengang gesellt sich Igor Strawinskys Warnung vor dem „Schrecken“ und dem „Abgrund von Freiheit“ in jungen Jahren. Die Funktion des (reifen) Schöpfers bestehe darin, sich eigene „**Grenzen**“ aufzuerlegen und damit die unzähligen Elemente der Einbildungskraft auszusieben. Denn: „Je mehr die Kunst kontrolliert, begrenzt und gearbeitet ist, umso freier ist sie.“ Strawinsky präzisiert: „Meine Freiheit besteht also darin, mich in jenem engen Rahmen zu bewegen, den ich mir selbst für jedes meiner Vorhaben gezogen habe. Ich gehe noch weiter: Meine Freiheit wird umso größer und umfassender sein, je enger ich mein Aktionsfeld abstecke und je mehr Hindernisse ich ringsum aufrichte. Wer mich eines Widerstandes beraubt, beraubt mich einer Kraft. Je mehr Zwang man sich auferlegt, umso mehr befreit man sich von Ketten, die den Geist fesseln.“⁵⁶⁸ Gleichzeitig können für Hans Werner Henze aber auch Gegensätze und Obstakel aus jungen Jahren nun als nicht vorhanden erkannt oder zumindest besser verstanden und verarbeitet werden.⁵⁶⁹

Pierre Boulez ergänzt noch den Gedanken, dass sich die „**Zweigleisigkeit**“ aus Experiment und Anwendung statt im Laufe eines Künstlerlebens auch im Schaffensprozess eines einzelnen Werkes vollziehen kann.⁵⁷⁰

⁵⁶³ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 39 / Klaus Schweizer / Arnold Werner-Jensen, *Reclams Konzertführer*, Stuttgart 1998, S. 977.

⁵⁶⁴ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 71.

⁵⁶⁵ Vgl. Dudenredaktion / Matthias Wermke: *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim 2001, S. 1253.

⁵⁶⁶ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 56-57.

⁵⁶⁷ Vgl. Josef Rufer, *Bekanntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 194.

⁵⁶⁸ Vgl. ebenda, S. 183.

⁵⁶⁹ Vgl. Hans Werner Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, München 1984, S. 123.

⁵⁷⁰ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 56-57.

4.3.1.3. Spätwerk

Eine **Spätstufe**, ein **Spätwerk**, kann eintreten, wenn ein Künstler im Alter seine Kunst, sein künstlerisches Material beinahe bis zur Erschöpfung, bis zu extremer Komplexität steigert, von wo aus eine Weiterentwicklung durch nachfolgende Künstler unmöglich erscheint (vgl. Kap. 4.1.1.1.). So spricht man üblicherweise bei Johann Sebastian Bachs (1685-1750) *Die Kunst der Fuge* (gedruckt 1751) und Ludwig van Beethovens (1770-1827) *Große Fuge* op. 133 (1825-1826) von einem Spätwerk.

4.3.2. Psychologisch

Die Psychologie (von griech. *Psyché* = Hauch, Atem; Seele) beschreibt gemäß Duden-Definition u.a. die „Wissenschaft von den bewussten und unbewussten seelischen Vorgängen“. Die Psyche kann dabei schlicht als „Seele“ übersetzt werden.⁵⁷¹ Eine Übertragung der mikroökonomischen Zwänge und soziologischen Kämpfe auf die Anthropologie wird demnach die Begründung von Neuheit in der Kunst auf konfliktgeladene Vorgänge in der Seele des einzelnen Menschen zurückführen.

Für Richard Strauss hat das Kunstpublikum, und dies kann als Sinnbild für den Menschen insgesamt betrachtet werden, „**zwei Seelen** in seiner Brust“. Denn es bejubelt „als der zuverlässigste Träger jeglichen Fortschrittsgedankens“ (vgl. Kap. 4.2.1.4.) nicht nur „das künstlerisch Bedeutungsvolle, Neuartige, der Zeit Vorseilende“, sondern gleichermaßen – „vorübergehend oft noch mehr“ – „das mühelos Gefällige, Gemeinverständliche und sogar Banale“.⁵⁷²

Eine positive **Reaktion** des Jubels kann also nach Strauss den **Reizen** sowohl alter als auch neuer Kunst zuteil werden. Gleiches gilt aber auch für negative Reaktionen, wie nachfolgend zu zeigen sein wird.

Stuckenschmidt weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass „Begriffe wie Reaktion und Regression“ in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen unterschiedliche Bedeutungen tragen. Während das „politische Denken“ und die „ideologisch gelenkte Geschichtsschreibung und Gesellschaftslehre“ diese Begriffe im Sinne von Störfaktoren von Fortschritt und Chronologie zumeist sehr negativ besetzen (vgl. Kap. 4.1.2.1.2.), urteilen die Bereiche der Mechanik, Physiologie und Psychologie wertneutral, d.h. „ganz sachlich und ohne ideologische Scheuklappen“. Sie definieren Reaktion schlicht als „die **Gegenwirkung** auf eine Situation, das Ansprechen auf einen Reiz, der dem Körper oder der Seele von außen zugeführt wird“.⁵⁷³ Zugleich ist für Dahlhaus Reaktion auf alte oder neue Reize psychologisch „nicht am bloßen Informationsgehalt, sondern auch an den **Erwartungen** zu messen“, auf die sie treffen.⁵⁷⁴

Es scheint also sinnvoll, dieses psychologische **Reiz-Reaktions-Verhältnis** in Bezug auf Altes und auf Neuheit in der Kunst genauer zu untersuchen.

4.3.2.1. Reiz

4.3.2.1.1. Reiz des Alten

Der positive Reiz des **Alten** in der Kunst lässt sich mit dem Wort der „**Sentimentalität**“ umreißen, für Nietzsche das „wesentlichste Glücks-Element“ des Kunstgenusses bei Laien. Nietz-

⁵⁷¹ Vgl. Dudenredaktion / Matthias Wermke: *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim 2001, S. 1252-1253.

⁵⁷² Vgl. Richard Strauss, *Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei?* (1907), Rodenkirchen 1958, S. 8.

⁵⁷³ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 10-11.

⁵⁷⁴ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 27.

sche stellt hinsichtlich der Musik fest, dass „fast jede Musik erst von da an *zauberhaft*“ wirke, „wo wir aus ihr die Sprache der eigenen *Vergangenheit* reden hören: und insofern scheint dem Laien alle *alte* Musik immer besser zu werden, und alle eben geborene nur wenig wert zu sein: denn sie erregt noch keine ‚Sentimentalität‘“. ⁵⁷⁵ Laut Wilhelm Maler bewirkt dieses „Sentiment“, dass Rezipienten alter Kunst „gemüthhaft angesprochen, *erhoben* werden“. ⁵⁷⁶

In ähnlicher Weise befindet Igor Strawinsky, dass Kunst den Durchschnittsrezipienten nur insofern interessiert, „als sie Kategorien von Dingen berührt, welche außerhalb ihrer sind, aber welche in ihnen bekannte **Sensationen** hervorrufen“. ⁵⁷⁷ Wilhelm Maler geht darum von einer „von jeher“ überwiegenden Zahl konservativer Hörer aus, die ihr künstlerisches Bedürfnis an der Rezeption „des bekannten Alten stillen“. ⁵⁷⁸

Für Arnold Schönberg hängt auch die positiv besetzte Vorstellung von **Schönheit** eng mit dem Alten zusammen. Denn seiner Ansicht nach gibt es Schönheit „erst von dem Moment an, in dem die Unproduktiven sie zu vermissen beginnen. Früher existiert sie nicht, denn der Künstler hat sie nicht nötig. Ihm genügt die Wahrhaftigkeit. Ihm genügt es, sich ausgedrückt zu haben.“ ⁵⁷⁹

4.3.2.1.2. Reiz des Neuen

Dem **Neuen** wohnt dahingegen laut Stuckenschmidt eine „ganz andere Reizwirkung“ inne als der „Wiederholung von etwas schon Bekanntem und Existentem“. Den positiven Reiz des Neuen in der Kunst umreißt er mit dem „Begriff der **Neugier**“, der die lateinische Formel *Novarum rerum cupidus* zusammenfasst. Die Kupidität trägt dabei die Bedeutung „einer fast sinnlichen **Lüsterheit** im Vorgeschmack auf unbekannte Dinge“. ⁵⁸⁰ Igor Strawinsky lenkt diese Neugier in Richtung neuer „**Reichtümer**, deren Existenz wir nicht ahnten“. ⁵⁸¹ Helmut Lachenmann versteht Kunst „als Ausdruck und ästhetisches Objekt einer Neugier“ auf „den Reichtum an **Erfahrungsmöglichkeiten** und zugleich die Widersprüchlichkeit ihrer Werte“. ⁵⁸² Bei Claude Debussy bezieht sich die Neugier auf eine Kunst, die er „noch nicht kenne oder erst *morgen* kennen werde“. ⁵⁸³ Karlheinz Stockhausen verbindet „fremde Schönheit“ mit der Hoffnung auf eine „schönere Welt“. ⁵⁸⁴ Außerdem setzt er die „Wahrnehmung des Neuen“ mit einem Gewinn an „**Erkenntnis**“ gleich. ⁵⁸⁵

Den Komponisten Luciano Berio (1925-2003) reizt die Entdeckung dessen, was sich hinter dem Altbekannten verbirgt. Es fasziniert ihn, „die **Rückseite** des Mondes oder – besser noch – eines Gesichtes zu erforschen“. ⁵⁸⁶ Olivier Messiaen (1908-1992) spricht vom „charme des impossibilités“, dem „Reiz der **Unmöglichkeiten**“. ⁵⁸⁷ Pierre Boulez hält die **Ergebnisoffenheit** des Neuerungsstrebens (frei übersetzt) für eine entscheidende Komponente des Reizes. Das

⁵⁷⁵ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Sentimentalität in der Musik*, München-Wien 1980, S. 941.

⁵⁷⁶ Wilhelm Maler, *Neue Musik ohne Publikum? (1956)*, Rodenkirchen 1958, S. 136-137.

⁵⁷⁷ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 185.

⁵⁷⁸ Wilhelm Maler, *Neue Musik ohne Publikum? (1956)*, Rodenkirchen 1958, S. 136.

⁵⁷⁹ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 164.

⁵⁸⁰ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 11, 14.

⁵⁸¹ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 182.

⁵⁸² Vgl. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Wiesbaden 1996, S. 100, 152.

⁵⁸³ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 146.

⁵⁸⁴ Vgl. Karlheinz Stockhausen, *Fremde Schönheit*, In: *Texte IX*, Kürten 1998, S. 375.

⁵⁸⁵ Vgl. Karlheinz Stockhausen, *Erfindung und Entdeckung*, In: *Texte I*, Köln 1988, S. 230.

⁵⁸⁶ Vgl. Klaus Schweizer / Arnold Werner-Jensen, *Reclams Konzertführer*, Stuttgart 1998, S. 1011.

⁵⁸⁷ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 14.

Wissen, wo das Forschen hinführen werde, entspreche der Kenntnis seines Todesdatums.⁵⁸⁸ Und für John Cage ist Kunst (frei übersetzt) „ein Weg wachzurütteln für das Leben, das wir leben“.⁵⁸⁹

Stuckenschmidt sieht vom Neuen darüber hinaus „unleugbar“ eine „stimulierende“ und oft überwältigend fruchtbare Wirkung ausgehen. Er verweist auf die Ästhetik der französischen Symbolisten gegen Ende des 19. Jahrhunderts, in der die „Formel vom *nouveau frisson* eine wichtige Rolle“ spielt. Dieses „*neue Erschauern*“, dieser „selige Schreck vor einem noch unerlebten künstlerischen Phänomen“ gilt dort als „die **Quelle aller Erfindungen** im Bereich der sinngetragenen Fantasie“.⁵⁹⁰ Diesbezüglich meint Wilhelm Maler, dass es „ohne Neugierigsein [...] überhaupt keine Kultur“ gebe.⁵⁹¹

Psychologisch hat also das mikroökonomische Postulat der Einmaligkeit und Originalität, der Neuheit von Kunstwerken (vgl. Kap. 4.1.2.1.1.) die Funktion, die Neugierde von Kunstproduzenten wie -rezipienten zu befriedigen.⁵⁹²

4.3.2.2. Reaktion

4.3.2.2.1. Reaktion auf Altes

Eine mögliche negative Reaktion auf das Alte pointiert Reinecke mit einer Regel, der alle Art von „Information“ unterliegt: Eine lieb gewonnene „**Botschaft**“ könne „nicht ewig währen, denn auch sie wird bei **Wiederholung** redundant, langweilig“.⁵⁹³ Für den Komponisten Ferruccio Busoni (1866-1924) sind darum „Energie und Opposition gegen Bestehendes die Eigenschaften alles Lebendigen“.⁵⁹⁴

Luigi Dallapiccola erwähnt den großen italienischen Barockdichter Giambattista Marino (1569-1625), für den „der einzige Zweck des Dichters“ die „Überraschung“ war, dessen Meisterwerk *Adone* (1623) heute aber nur noch wenig gelesen würde. Dallapiccola begründet: „Die Rache der Natur ist stark, es gibt so wenig Möglichkeiten, wirklich zu skandalisieren, an nichts gewöhnt man sich so schnell wie an zu erwartende Überraschungen“.⁵⁹⁵

Rudolf Stephan (*1925) überträgt darum das Problem der Wiederholung auf zeitgenössische Kunst. Die Verwendung „unverbrauchten“ und unerwarteten Materials produziert zwar zunächst einen („befremdenden“ oder reizvollen) „**Überraschungseffekt**“. Ob sich aber auch ein künstlerischer Wert und Sinn, die Möglichkeit des Kunstgenusses ergibt, wird sich erst zeigen, wenn sich dieser Effekt „abgebraucht hat, wenn die Werke in ihre eigene Geschichte eintreten und sich in ihr entfalten“.⁵⁹⁶

Stuckenschmidt resümiert mit den psychologischen Begriffen der „**Reizerfindung**“ und „**Reizabnutzung**“: Obwohl künstlerische „Reize ganz subjektiv empfunden werden, haben sie doch innerhalb räumlich und zeitlich begrenzter Kulturepochen einen objektiven Stand“. Unsere Sinne lehnen sich deshalb zunächst instinktiv gegen (objektiv) neuartige Reize auf, akzeptieren sie dann „bei näherer Bekanntschaft“, bis sie „eine starke Vorliebe für sie“ entwickeln, sich mitunter sogar von ihnen erregen lassen und ihrer aber schließlich, nachdem sie sie „lange Zeit bevor-

⁵⁸⁸ Vgl. Derek Watson, *The Wordsworth dictionary of musical quotations*, Ware 1994, No. 25.7, S. 83.

⁵⁸⁹ Vgl. ebenda, No. 27.14, S. 91.

⁵⁹⁰ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 7, 21.

⁵⁹¹ Vgl. Wilhelm Maler, *Neue Musik ohne Publikum? (1956)*, Rodenkirchen 1958, S. 137.

⁵⁹² Vgl. ebenda, S. 137.

⁵⁹³ Vgl. Hans-Peter Reinecke, *Sozialpsychologische Hintergründe der Neuen Musik*, Mainz 1969, S. 83.

⁵⁹⁴ Vgl. Ferruccio Busoni, *Von der Einheit und Allheit der Musik (1907)*, Rodenkirchen 1958, S. 14.

⁵⁹⁵ Vgl. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973, S. 263.

⁵⁹⁶ Vgl. Rudolf Stephan, *Das Neue der Neuen Musik*, Mainz 1969, S. 64.

zugt und die Begegnung mit ihnen aufgesucht“ haben, „überdrüssig“ werden.⁵⁹⁷

Die Permanenz des außerideologischen, mikroökonomischen **Innovationszwanges** lässt sich also auf psychologischer Ebene damit erklären, dass die unabwendbare Reizabnutzung eine permanente Reizerfindung beflügelt. Auch das soziologische Entstehen, Etablieren und Absterben von **Schulen** (vgl. Kap. 4.2.1.3.) lässt sich mit diesen psychologischen Termen deuten.

4.3.2.2.2. Reaktion auf Neues

Eine mögliche negative Reaktion auf das Neue, Überraschende und Ungewohnte kann mit **Be-fremden** und **Nichtverstehen** umschrieben werden. Der Musikwissenschaftler und Musikpädagoge Josef Rufer (1893-1985) sieht in der Kunstgeschichte, z.B. mit Blick auf große musikalische Geister wie Ludwig van Beethoven und Claude Debussy, die wiederkehrende „Tragödie des Genies, das gegen das **geistige Trägheitsgesetz** der breiten Masse in neue, unbekannte Welten vorstößt“. Arnold Schönberg spricht hier vom „beschränkten Auffassungsvermögen des **geistigen Mittelstandes**“ und von denksfaulen Leuten, „die ihre Köpfe nicht anstrengen wollen“, um Kunst zu verstehen.⁵⁹⁸

Auf ähnliche Weise analysiert der Expressionismus-Maler Franz Marc (1880-1916) im Almanach *Der Blaue Reiter* (1912), dass „**geistige Güter** von den Menschen so vollkommen anders gewertet werden als materielle“. Materielle Errungenschaften wie eine technische Erfindung oder die Eroberung einer Kolonie fürs Vaterland werden im ganzen Land mit „Jubel“ belohnt. Ein „neues rein geistiges Gut“ werde dagegen in der Regel „mit Zorn und Aufregung“ zurückgewiesen, verdächtigt und „auf jede Weise aus der Welt zu schaffen“ versucht. Am liebsten würde man sogar „den Geber für seine Gabe verbrennen“.⁵⁹⁹

Ferruccio Busoni (1866-1924) beobachtet eine „Anhänglichkeit an Gewohntes und Trägheit in des Menschen Weise und Wesen“ und versteht diese als Ursache für die menschliche Widerspenstigkeit „gegen Fortschritt und Änderungen“.⁶⁰⁰ Auch gemäß Luciano Berio (1925-2003) gewöhnt sich der Mensch sehr schnell daran, „immer denselben Raum zu sehen, immer dieselbe Stimme zu hören“.⁶⁰¹

Entsprechend formiert sich, so Hans-Peter Reinecke, genauso schnell „**Widerstand**“ gegen jegliche „Verschiebung des Kategoriensystems“. Neuer Kunst werden darum prinzipiell „Bedeutungsattribute“ bzw. „Stereotypen“ des „Drängenden“, des ‚Aufregenden‘, der ‚Belästigung‘, der ‚Gefahr‘, ‚der Unruhe und des Unbehagens‘ zugeschrieben. Sie wird als ‚fremd‘, eher ‚kühl‘, ‚nüchtern‘, ‚angespannt‘, gleichfalls ‚aktiv‘, jedoch ‚unregelmäßig‘ und ‚hart‘, ‚unsymmetrisch‘ und ‚aggressiv‘ wahrgenommen.⁶⁰² Stockhausen ergänzt die Attribute „unsympathisch“, „abstoßend“ und widerwärtig.⁶⁰³

Im Sinne Helmut Lachenmanns verbindet die Masse eine diffuse **Angst**, „aus dem Schein der Geborgenheit in die Wirklichkeit der Ungeborgenheit vorzustößen“. Denn „das Moment der Brechung des Vertrauten [...] schafft [...] **Verunsicherung**“.⁶⁰⁴

⁵⁹⁷ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, Mainz 1969, S. 12.

⁵⁹⁸ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 35, 143, 170, 175-176.

⁵⁹⁹ Vgl. Franz Marc, *Geistige Güter*, München 1979, S. 21.

⁶⁰⁰ Vgl. Ferruccio Busoni, *Von der Einheit und Allheit der Musik (1907)*, Rodenkirchen 1958, S. 14.

⁶⁰¹ Vgl. Klaus Schweizer / Arnold Werner-Jensen, *Reclams Konzertführer*, Stuttgart 1998, S. 1011.

⁶⁰² Vgl. Hans-Peter Reinecke, *Sozialpsychologische Hintergründe der Neuen Musik*, Mainz 1969, S. 80-81.

⁶⁰³ Vgl. Karlheinz Stockhausen, *Erfindung und Entdeckung*, In: *Texte I*, Köln 1988, S. 226-227.

⁶⁰⁴ Vgl. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Wiesbaden 1996, S. 91, 100.

Darum herrscht bei den Rezipienten neuer Kunst laut Alban Berg oft eine „**Unklarheit**“ hinsichtlich von „Zweck, Richtung, Absicht, Ausdrucksgebiet und Ausdrucksweise, Wert, Wesen und Ziel der Werke“. Unklar ist oft auch „des Publikums Bewusstsein von seinen eigenen Bedürfnissen und Wünschen“. ⁶⁰⁵ Karl Amadeus Hartmann (1905-1963) bringt die Problematik auf die knappe Formel: „Alle **Übergangsperioden** haben es schwer“. ⁶⁰⁶

Dabei handelt es sich bei der geistigen Trägheit der Masse streng genommen um kein Problem nur des Neuen. Für Hans-Georg Gadamer liegt „die Aufbauleistung des Reflexionsspiels [...] als Forderung im Werk als solchem“. Sowohl historische als auch gegenwärtige Kunst erfordert also vom Rezipienten eine **Reflexionsleistung** als Element des Kunstgenusses. ⁶⁰⁷ Schon Schönberg formuliert: „Über jedes wahre Kunstwerk, das man verstehen will, muss man nachdenken; sonst hat es keine Lebensdauer“. ⁶⁰⁸

Stockhausen versteht den Rezipienten darum als „**Entdecker**“. Ein „schlechter Entdecker“ reagiert unbewusst, versucht nur „bereits bekannte, früher geschaffene und wahrgenommene Formen wiederzufinden“ und schaltet von vornherein dasjenige aus, „was einem nicht liegt“, was einem ‚fremd‘, ‚unsympathisch‘, ‚abstoßend‘ erscheint“. Er geht an den meisten „unbekannten Formen“ vorbei und „entdeckt sie nicht“. Der ideale Kunstrezipient dagegen bejaht einen lebendigen Kontakt mit Kunstformen, bezieht „auch das Fremde, Unerwartete, Widerwärtige, gegen das sich alles in einem sträuben mag“, mit ein, lässt „sich ohne die Absicht, etwas zu finden, was man schon kennt, überraschen“ und glaubt an die Möglichkeit, in jedem Kunstwerk „der Schönheit zu begegnen“. Er hält Fragen der Wiedererkennbarkeit des Alten für „sekundäre“, „unästhetische Fragen“, verhält sich „schöpferisch“, „formerfindend“ und „formentdeckend“ und „trägt [...] zur **Vollendung** der Schöpfung bei“. ⁶⁰⁹

Stockhausen resümiert: „Das Urteil, ob schön oder nicht schön, fällt jeder Einzelne für sich als ästhetisches Urteil. [...] Der Geist weht, wo er will. Und Schönheit offenbart oder verschließt sich, wem und wo sie will“. ⁶¹⁰

Neben der geistigen Trägheit der Masse lassen sich wenigstens noch zwei weitere Ursachen für die Schwierigkeiten künstlerischer Übergangsperioden finden:

Negative Vorbehalte gegen das Neue in der Kunst ergeben sich für Barbara Zuber (*1945) auch aus der Erfahrung der **Doppelbödigkeit** von Fortschritt in anderen Gesellschaftsbereichen: Auf der einen Seite verkörpert der Fortschritt einen „Traum, der die Welt aufklärend misst und mutig zum Guten verändert“. Auf der anderen Seite befindet sich „im Geheimfach [...] alles, was die Spezies Mensch, Tier und Pflanze ausrottet“. Der Fortschritt ist zudem „belastet mit gewaltigen Entsorgungsproblemen“, „stets voller Risiken“ und er wird meist in einem völlig schiefen Preis-Leistungsverhältnis „zu teuer erkaufte“. Daher wäre es widersinnig, „dem Fortschritt von vorne herein und ohne jegliche Überprüfung so etwas wie gute Absichten zu unterstellen“. ⁶¹¹

Laut Wilhelm Maler hat Neue Kunst auch deshalb einen schweren Stand, weil noch kein **Ausle-**

⁶⁰⁵ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 226.

⁶⁰⁶ Karl Amadeus Hartmann, *Warum ist Neue Musik so schwer zu hören? (1954)*, Rodenkirchen 1958, S. 135.

⁶⁰⁷ Vgl. Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart 1995, S. 36.

⁶⁰⁸ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 170.

⁶⁰⁹ Vgl. Karlheinz Stockhausen, *Erfindung und Entdeckung*, In: *Texte I*, Köln 1988, S. 226-227 / Thomas Manfred Braun, *Karlheinz Stockhausens Musik im Brennpunkt ästhetischer Beurteilung*, Kassel 2004, S. 102.

⁶¹⁰ Vgl. Thomas Manfred Braun, *Karlheinz Stockhausens Musik im Brennpunkt ästhetischer Beurteilung*, Kassel 2004, S. 101-102.

⁶¹¹ Vgl. Barbara Zuber, *Fortschritt?*, München 1998, S. 156.

seprozess die besonders herausragenden Werke aufgespürt habe. Demgegenüber stehe konkurrierend ein Repertoire aus „in Jahrhunderten ausgesiebter“ Kunst „allerhöchster Qualität“, aus dem z.B. „manche Orgelmusik aus der Bach- und Vor-Bach-Zeit“ oder die „seichte Salonmusikliteratur“ aus dem 19. Jahrhundert inzwischen verstummt sei. Dadurch kann nicht jedes zeitgenössische Werk vergleichbar reiche ästhetische Erfahrungen (vgl. Kap. 1.1.1.2.) vermitteln wie die Werke des Archivs.⁶¹²

Laut Dahlhaus bedeutet nämlich „Neuheit eine notwendige“, aber eben „keine genügende [...] Bedingung ästhetischer Authentizität“⁶¹³. In jenem Ausleseprozess, in jener Kunstgeschichte als „Überlieferung von Werken“, zählt also nicht nur der historische Innovationsanspruch als ästhetisches Wertkriterium, d.h. das „Kriterium der Geschichtswirkung“, sondern auch „das **ästhetische Urteil**“, d.h. das Kriterium „des ästhetischen Ranges“.⁶¹⁴

Neue Kunst ohne ästhetischen Rang geht nach Dahlhaus „in der Geschichte, deren Gang sie weitertreibt, restlos auf“, „sie wird gleichsam aufgezehrt“, „besteht [...] nicht für sich weiter, sondern ist in den Folgen, die [sie] hatte, aufgehoben“. Sie hat den Charakter des geschichtlichen „Ereignisses“. Erreicht neue Kunst dagegen ästhetischen Rang, erhält sie den Charakter des „**Werkes**“ und der „**Klassizität**“, scheint als „Klassisches aus der Geschichte herauszragen“ und überdauert in der Geschichte „als isoliertes, geschlossenes Werk“.⁶¹⁵

Das ästhetische Urteil ist laut Dahlhaus nicht unter das historische Urteil subsumierbar, andererseits aber auch nicht davon zu trennen: Denn auch Neuheit ist „ein ästhetisches Moment“ und „als unmittelbar ästhetische Eigenschaft“ spürbar.⁶¹⁶

4.3.2.3. Polarität von Reiz und Reaktion

Letztlich bilden die Neugier auf Neues und die Anhänglichkeit an Altes eine **Polarität** in der Natur jedes Menschen. Diese Polarität bewirkt, in Worten Alban Bergs, dass die gleichen zeitgenössischen Kunstwerke gleichzeitig „geschätzt, geachtet, gepriesen und bejubelt oder missachtet, getadelt und abgelehnt“ werden können.⁶¹⁷ Auch die soziologischen Kämpfe zwischen zwei antagonistischen Lagern ließen sich psychologisch schlicht damit erklären, dass bei den einen Menschen die Neugier auf Neues überwiegt, während andere eine stärkere Bindung an Bestehendes verspüren.

Ferruccio Busoni (1866-1924) findet ein weiteres Erklärungsmodell. Er identifiziert einen Unterschied in der Art der „Vorwärtsbewegung“ zwischen der „Natur“ und einem „Reformator“. Die **Natur** auf der einen Seite hat ihre speziellen „Kniffe“, denn sie „schreitet beständig fort und ändert unablässig, aber in so gleichmäßiger und unwahrnehmbarer Bewegung, dass die Menschen nur Stillstand sehen. Erst der weitere Rückblick zeigt ihnen das Überraschende, dass sie die Getäuschten waren“. Demgegenüber erregt der **Reformator** auf der anderen Seite, in einer Mischung aus „Drang“, „Sehnsucht“ und begabtem „Instinkt“, „Ärgernis bei den Menschen aller Zeiten, weil seine Änderungen zu unvermittelt und vor allem, weil sie wahrnehmbar sind. Der Reformator ist – im Vergleich zur Natur – undiplomatisch“⁶¹⁸ und gilt dadurch, in Debussys Wor-

⁶¹² Vgl. Wilhelm Maler, *Neue Musik ohne Publikum?* (1956), Rodenkirchen 1958, S. 137.

⁶¹³ Vgl. Carl Dahlhaus, *Alte und Neue Musik*, Wilhelmshaven 1985, S. 114.

⁶¹⁴ Vgl. Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 38.

⁶¹⁵ Vgl. ebenda, S. 37-38.

⁶¹⁶ Vgl. Carl Dahlhaus, *Alte und Neue Musik*, Wilhelmshaven 1985, S. 114 / Carl Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, Mainz 1969, S. 38.

⁶¹⁷ Vgl. Josef Rufer, *Bekanntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 226.

⁶¹⁸ Vgl. Ferruccio Busoni, *Von der Einheit und Allheit der Musik* (1907), Rodenkirchen 1958, S. 14-15.

ten, als „Sonderling“⁶¹⁹. Das durchschnittliche Publikum schimpft laut Schönberg über seine Kunst, „weil sie zuviel Gedanken enthält“.⁶²⁰

Folglich erlangen die Änderungen des Reformators für Busoni erst dann „Gültigkeit“, „wenn die Zeit den eigenmächtig vollführten Sprung wieder auf ihre feine unmerkliche Weise eingeholt hat“.⁶²¹ In diesem theoretischen Zusammenhang ist wohl folgender dem Komponisten Edgard Varèse (1883-1965) zugeschriebener Ausspruch zu verstehen (frei übersetzt): „Es gibt keine Avantgarde: Einige Leute sind nur ein wenig hinterher“.⁶²²

Busonis Vergleich liefert zugleich eine psychologische Begründung für die mikroökonomische Kreuzstruktur zwischen Markt- und Kulturwert von Kunstwerken bzw. von ökonomischem und kulturellem Kapital (vgl. Kap. 4.1.2.2.2.). Die von Bourdieu so genannte reine und zunächst unverkäufliche Kunst des Reformators wird erst dann verkäuflich, wenn die träge Masse ihn im Laufe der Zeit eingeholt hat. Dahingegen tendiert die zunächst auf gute Verkäuflichkeit ausgegerichtete kommerzielle und industrielle Kunst zur Unverkäuflichkeit, sobald sie sich rückblickend im Vergleich zur Kunst des Reformators als unzeitgemäß und langweilig erweist.

In diesem Zusammenhang formuliert Debussy die Maxime, sich als Künstler selbst treu zu bleiben und „eine wirklich eigene Stimme zu hören“. Denn: „Die Begeisterung der Umwelt verdirbt einen Künstler“. Und Schönberg ergänzt, dass „das einzige Maß“ eines Künstlers „auf seinem Sinn für Gleichgewicht und auf seinem unzerstörbaren Glauben an Unfehlbarkeit der Logik“ seines künstlerischen Denkens beruhen sollte.⁶²³

Für Helmut Lachenmann liegt schließlich die Chance, als zeitgenössischer Künstler „verstanden zu werden“, gerade „darin, dass er sich den kommunikativen Spielregeln und expressiven Erwartungen der Gesellschaft unmittelbar widersetzt“. Denn eine Kunst, die der Masse bzw. der Gesellschaft „konsequent den Weg verstellt“, die ästhetische, gesellschaftliche, menschliche, private und öffentliche Tabus bloßlegt, bewusst macht, berührt, strapaziert und bricht, eine Kunst, die „zum Konflikterlebnis“ wird, „an dem sich die Geister scheiden und finden“ – eine solche Kunst wendet sich „der Gesellschaft auf unmissverständliche Weise zu“.⁶²⁴

⁶¹⁹ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 145.

⁶²⁰ Vgl. ebenda, S. 170.

⁶²¹ Vgl. Ferruccio Busoni, *Von der Einheit und Allheit der Musik (1907)*, Rodenkirchen 1958, S. 15.

⁶²² Derek Watson, *The Wordsworth dictionary of musical quotations*, Ware 1994, No. 27.76, S. 99.

⁶²³ Vgl. Josef Rufer, *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, München 1981, S. 145-146, 149, 172.

⁶²⁴ Vgl. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Wiesbaden 1996, S. 91, 100, 146.

5. Wert zeitgenössischer Kunst – *Fazit*

Nachdem das vorhergehende Kapitel die „Symptome des Neuen“ in der Kunst eingehend erörtert hat, soll nun abschließend kurz zusammengetragen werden, welche neuen Aspekte sich hinsichtlich des Wertes spezifisch zeitgenössischer Kunst für die Gesellschaft gegenüber Kapitel 3 ergänzen lassen.

Zunächst einmal sei daran erinnert, dass sich die Relevanz des Zeitgenössischen in der Kunst auf unsere abendländische Kultur seit dem ausgehenden Mittelalter beschränkt. Zeitgenössische Kunst ist Ausdruck der linear fortschreitenden Zeitauffassung, der kinetischen, dynamischen Geisteshaltung und des Wandlungs- und Fortschrittsbewusstseins im christlich-abendländischen Denken. Solange in der sogenannten westlichen Welt dieses Denken die Norm darstellt und solange Kunst dort stattfindet, ergibt sich ein selbstverständlicher **Selbstwert** des Zeitgenössischen in der Kunst als **Spiegel** fortschreitender, gesellschaftlicher Prozesse. Eine stillstehende Kunstwelt, die nur auf der Wiederholung überlieferter, kanonisierter Kunst bestünde, verhielte sich sonderbar asynchron zur sonstigen gesellschaftlichen Weiterentwicklung.

Dahingegen muss der in Kap. 3 unter Rekurs auf Franz Koppe postulierte intrinsische Selbstwert zeitgenössischer Kunst als einzige ebenbürtige Schöpfung und echte **Selbstverwirklichung** des personalen Menschen relativiert werden. Denn diese personale Selbstverwirklichung basiert nicht nur auf dem vererbten Personenkern eines Künstlers, sondern wird zudem gesteuert durch die jeweils gültigen zeitgenössischen, d.h. historisch entwickelten, stilistischen Rahmenbedingungen, also durch die mikroökonomischen Archive und den soziologischen Raum der Möglichkeiten. Ähnliche Abhängigkeiten gibt es bei der Selbstentfaltung von Rezipienten über ihre kreative Wahrnehmung. Pure subjektive Selbstverwirklichung des personalen Menschen frei von jeglichen äußeren, objektiven Einflüssen wäre auf Produzenten- wie auf Rezipientenseite eine Illusion. Selbstverwirklichung durch zeitgenössische Kunst wird in der Gesellschaft nur in der **Polarität** aus **subjektiven** und **objektiven Momenten** zustande kommen.

Eine Fülle neuer Aspekte hinsichtlich des Wertes zeitgenössischer Kunst für die Gesellschaft kann von den in Kapitel 4 erörterten ökonomischen, soziologischen und anthropologischen Mechanismen abgeleitet werden, die sich nebenbei für die Existenz zeitgenössischer Kunst überhaupt verantwortlich zeigen.

Makroökonomisch kann der Wert zeitgenössischer Kunst für die Gesellschaft damit begründet werden, dass sie die notwendige Bedingung für die erstrebenswerten Blüte- oder Boomzeiten klassischer Perioden, vergleichbar den Hochkonjunkturen realwirtschaftlicher Zyklen, darstellt. Da sich Verfallsprozesse, d.h. Rezessionen, als natürliches Element der Fortschrittsdynamik nicht vermeiden lassen, erweisen sich die **Basisinnovationen** zeitgenössischer Kunst ganz besonders im „Konjunkturtief“ der „Depression“ als wegweisender Motor für den erhofften **Aufschwung**. Doch nicht nur in der Depression: Für die kunstfreundliche Gesellschaft lohnt sich eine *kontinuierliche* Förderung der Abteilung „Forschung und Entwicklung“, um, wie in der Realwirtschaft, Konjunkturtiefs möglichst weich abzufedern.

Mikroökonomisch resultiert der Wert jedes einzelnen zeitgenössischen Künstlersubjektes für die kunstfreundliche Gesellschaft aus seinem **potenziellen Beitrag** zum historischen kulturellen **Archiv**. Denn zu Lebzeiten der Künstler ist in der Regel noch nicht absehbar, wessen Originalität und Einmaligkeit sich als am nachhaltigsten erweisen und wessen Werk universelle Aner-

kennung und Erinnerung, d.h. dauerhaften kulturellen Wert im Archiv erlangen wird. Mit Blick auf Groys' Unterscheidung zwischen Kunstarchiv und Kunstmarkt, auf Schönbergs Doppelpheänomen aus Überbewertung und Unterschätzung zeitgenössischer Künstler und auf Bourdieus Kreuzstruktur zwischen kulturellem und ökonomischem Kapital kann gerade der zu Lebzeiten der Künstler **kommerziell relativ erfolglosen Kunst** ein besonders großes **Zukunftspotenzial** zugetraut werden. Es wäre somit fatal, bei der Beurteilung des Wertes zeitgenössischer Kunstwerke einzig auf ihren vorübergehenden Marktwert zu fokussieren.

Leider habe ich aber den Eindruck, dass diese Tendenz unter (öffentlichen wie privaten) Kunstmäzenen in unseren abendländischen Gesellschaften bis heute dominiert, dass also tendenziell der gegenwärtige Marktwert dem zukünftigen Kulturwert vorgezogen wird, zahlreichen und eklatanten Irrungen in der eigenen Kunstgeschichte zum Trotz. Man denke an die in Kapitel 4.1.2.2.2. dargestellte Polemik Alban Bergs.

Für die kunstfreundliche Gesellschaft lohnt sich also eine künstlerische Grundlagenforschung in der Breite, die jede Nische als potenziellen Samen im Kreislauf zu künstlerischer Wohlhabenheit begreift. Die Permanenz des mikroökonomischen **Innovationszwanges** gilt es dabei nicht abzuwehren, sondern zu fördern, weil die daraus resultierende Innovationsdichte die schnelle Zirkulation künstlerischer „Kapitalanlagen“ fördert und damit die **Wachstumschancen** erhöht. Dass im späteren Ausleseprozess ein Großteil der zeitgenössischen Kunstwerke absterben wird, ist dabei nicht als Wertminderung zeitgenössischer Kunst zu verstehen, sondern als weseneseigenes Risiko im Bereich Forschung und Entwicklung zu akzeptieren. Auch in der industriellen Forschung und Produktentwicklung lassen sich beispielsweise Sackgassen und Reinfälle in keiner noch so stringent kalkulierten Erfolgsstrategie vollkommen ausschließen.

Soziologisch steht der Wert zeitgenössischer Kunst für die Gesellschaft meines Erachtens besonders im Einklang mit den Tugenden und Zielen der Gruppe der Häretiker, die kulturelle Güter mit den offensten und neuerungsträchtigen Möglichkeiten produzieren.

Ein derartiger Innovationsfokus zeitgenössischer Kunst kann die Selbstverständlichkeiten und den Ewigkeitsanspruch des Bestehenden in Frage stellen, seine scheinbare Überweltlichkeit als ungläubhaften, schönen Schein entlarven, beengende und überfällige Traditionen und Lehren brechen und verändern, Ignoranz und Schwerfälligkeit von Machthabern bekämpfen und die Gleichförmigkeit des Alltäglichen mit Engagement, Leidenschaft, Energie und Querdenken auffrischen.

Somit kann wirklich neuartige, zeitgenössische Kunst als **Motor für gesamtgesellschaftliche Veränderungsprozesse** fungieren und auf diese Weise einen ganz einzigartigen und unanfechtbaren gesellschaftlichen Wert und Rang erreichen. Hier sei noch einmal die Definition von Kunst als „gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft“ (vgl. Kap. 1.1.1.4.3.) des Soziologen Adorno ins Gedächtnis gerufen.

Ferner kann zeitgenössische Kunst sich gegen Verflachung, Verwässerung, Stagnation und Verfall wehren und sich für eine reine, wahre, ursprüngliche und geistvolle Kunst einsetzen. Sie kann künstlerische Individualität und (Entscheidungs-)Freiheit verteidigen und letztlich mit neuen Gedanken und Kunstformen die Dinge weiter treiben und künstlerischen Fortschritt fördern. Auch dieser **Kampf gegen Verflachung** kann sich auf andere Gesellschaftsbereiche (z.B. auf das Bildungswesen) ausweiten und damit gesamtgesellschaftliche Relevanz erhalten.

Zudem trägt zeitgenössische Kunst über die soziologischen Kämpfe der Häretiker zum Veralten von Autoren und Schulen bei, treibt also den **Ausleseprozess** im Raum der Möglichkeiten vo-

ran, der wiederum für das Klassischwerden und die Wertsteigerung von ehemaliger zeitgenössischer Kunst eine entscheidende Rolle spielt. Dadurch hilft paradoxerweise gerade die oft in Nischen operierende zeitgenössische Kunst dem breiteren Publikum dabei, aus der Überfülle an neuen Werken heraus die zukunftsträchtigste Essenz zu kanonisieren und diese allmählich lieb zu gewinnen.

Anthropologisch-**biografisch** lässt sich auch für die meist noch wenig anerkannte oder etablierte Kunst junger, zeitgenössischer Künstler ein gesellschaftlicher Wert ableiten. Denn die experimentelle Forschung, die Entdeckung von Neuem, die Entwicklung neuer Prinzipien und neuen künstlerischen Denkens sowie das Aufsuchen von Rändern und extremen Positionen in der künstlerischen Pubertät oder Reifezeit bilden die Voraussetzung für eine maßvolle Anwendung der Entdeckungen innerhalb klarer Grenzen in der wünschenswerten Lebensphase künstlerischer Reife. Vergleichbar der makroökonomischen Argumentation lässt sich also die Förderung und der gesellschaftliche Wert der „Forschung und Entwicklung“ junger Künstler anthropologisch-biografisch damit begründen, dass sie die **Voraussetzung** für mögliche spätere „klassische“ **Meisterwerke** bildet. Diese wiederum können über die potenzielle Kanonisierung in den historischen kulturellen Archiven langfristigen gesellschaftlichen Wert erreichen.

Anthropologisch-**psychologisch** äußert sich der Wert zeitgenössischer Kunst für die Gesellschaft zum einen in der **Befriedigung menschlicher Neugier** auf unbekannte Dinge, Reichtümer, Erfahrungsmöglichkeiten und Erkenntnis, auf fremde Schönheit oder den Reiz der Unmöglichkeiten. Sie kann die Langeweile und Redundanz wiederholter Botschaften aufheben durch Überraschungseffekte und durch Verwendung unverbrauchten und unerwarteten Materials. Ihre Neuheit kann als ästhetisches Moment erfahren werden und der (anfängliche) Widerstand, die Angst, Verunsicherung und Unklarheit auf Seiten ihrer Rezipienten, kann deren Reflexionsleistung und Entdeckernatur wahrlich stimulieren. Verallgemeinernd gesprochen kann zeitgenössische Kunst über psychologische Mechanismen gerade für zeitgenössische Menschen einen wesentlichen Beitrag zur **seelischen Zufriedenheit** und Ausgeglichenheit bieten.

Zum anderen können zeitgenössische Kunstwerke zukünftig sogar menschliche **Bedürfnisse nach Sentimentalität**, nach Sensationen und nach altbekannter Schönheit befriedigen, falls sie eines Tages in die Archive eingehen. Der psychologische Wert zeitgenössischer Kunst für die Gesellschaft kann also in dieser Hinsicht pointiert damit zusammengefasst werden, dass das mitunter verhasste Neue möglicherweise in Zukunft das (gesamtgesellschaftlich) geliebte Alte, die verehrte Kunst der Vergangenheit darstellen wird.

Während zu Beginn des Kapitels der „intrinsische Selbstwert“ zeitgenössischer Kunst aus Kapitel 3 zumindest relativiert wurde, soll die hier aufgestellte Aspektfülle die ebenfalls im dritten Kapitel erläuterten „extrinsischen Außenwerte“ zeitgenössischer Kunst (z.B. als Statussymbole oder zur Akkumulation von Wissen) nicht widerlegen, sondern erweitern. Der Wert zeitgenössischer Kunst für die Gesellschaft wird so auf eine breite Basis gestellt.

Die Aspektfülle belegt, und das soll zugleich das Schlusswort dieser systematischen Betrachtung sein, dass zeitgenössische Kunst eine notwendige, natürliche und äußerst vitale Komponente von Kunst überhaupt darstellt. Solange sich Hegels sogenannter Satz vom Ende der Kunst nicht erfüllt, solange also Kunst als selbstverständlicher Teil gesellschaftlichen Lebens fungiert, wird eine Gesellschaft auch nicht ohne spezifisch zeitgenössische Kunst auskommen.

6. Literatur

1. Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1973.
2. Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1978.
3. Apel, Willi: *Die Notation der polyphonen Musik 900-1600*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1962.
4. Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2006.
5. Baines, Anthony: *Lexikon der Musikinstrumente*, Aus dem Englischen übersetzt und für die deutsche Ausgabe bearbeitet von Martin Elste, Metzler, Stuttgart 1996.
6. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, In: Schöttker, Detlev (Hg.): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2007, S. 7-50.
7. Bertram, Georg W.: *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2005.
8. Blumröder, Christoph von: *Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert*, Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft Bd. 12, Musikverlag Emil Katzschichler, München 1981.
9. Blumröder, Christoph von: *Musikalische Avantgarde heute?*, In: Riethmüller, Albrecht (Hg.): *Revolution in der Musik. Avantgarde von 1200 bis 2000*, Bärenreiter, Kassel 1989, S. 47-54.
10. Boulez, Pierre: *Orientations. Collected writings*, herausgegeben von Jean-Jacques Nattiez, übersetzt von Martin Cooper, Faber and Faber Ltd, London 1986.
11. Bourdieu, Pierre: *Die drei Formen des kulturellen Kapitals*, In: Jurt, Joseph (Hg.): *absolute Pierre Bourdieu*, orange-press, Freiburg 2003, S. 95-102.
12. Bourdieu, Pierre: *Über einige Eigenschaften von Feldern*, In: Jurt, Joseph (Hg.): *absolute Pierre Bourdieu*, orange-press, Freiburg 2003, S. 122-128.
13. Bourdieu, Pierre: *Einführung in eine Soziologie des Kunstwerks*, In: Jurt, Joseph (Hg.): *absolute Pierre Bourdieu*, orange-press, Freiburg 2003, S. 130-146.
14. Braun, Thomas Manfred: *Karlheinz Stockhausens Musik im Brennpunkt ästhetischer Beurteilung*, Gustav Bosse, Kassel 2004.
15. Busoni, Ferruccio: *Von der Einheit und Allheit der Musik (1907)*, In: Lindlar, Heinrich (Hg.): *Kontrapunkte Bd. 2. Die Stimme der Komponisten. Aufsätze, Reden, Briefe 1907-1958*, P. J. Tonger Musikverlag, Rodenkirchen 1958, S. 11-17.
16. Canetti, Elias: *Masse und Macht*, Fischer-Taschenbücher Bd. 6544, Ungekürzte Ausgabe, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt a.M. 1980.
17. Constant, Benjamin: *Journal intime de Benjamin Constant et lettres à sa famille et à ses amis*. Précédés d'une introduction par Dora Melegari, Ollendorff, Paris 1895.
18. Cott, Jonathan: *Stockhausen. Conversations with the composer*, Picador, London 1974.
19. Croce, Benedetto: *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft. Theorie und Geschichte*, In: Feist, Hans (Hg.): *Gesammelte philosophische Schriften*, Reihe 1, Bd. 1, Mohr, Tübingen 1930.
20. Dahlhaus, Carl: *Neue Musik als historische Kategorie*, In: Reinecke, Hans-Peter (Hg.): *Das musikalisch Neue und die Neue Musik*, B. Schott's Söhne, Mainz 1969, S. 26-39.
21. Dahlhaus, Carl: *Fortschritt und Avantgarde*, In: Ders.: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mit einer Einleitung von Hans Oesch, B. Schott's Söhne, Mainz 1978, S. 40-48.
22. Dahlhaus, Carl: *Alte und Neue Musik*, In: Dahlhaus, Carl / Eggebrecht, Hans Heinrich

- (Hg.): *Was ist Musik?*, Taschenbücher zur Musikwissenschaft 100, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1985, S. 101-111.
23. Dahlhaus, Carl / Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): *Brockhaus Riemann Musiklexikon. In vier Bänden und einem Ergänzungsband*, überarbeitete und erweiterte Auflage, Serie Musik Atlantis, Band 8396-8399 und 8359, Schott, Mainz 1995.
 24. Danto, Arthur Coleman: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984.
 25. Debussy, Claude / Lesure, François (Hg.): *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, Aus dem Französischen übertragen von Josef Häusler, Reclam, Stuttgart 1974.
 26. Derrida, Jacques: *Restitutions – von der Wahrheit nach Maß*, In: Engelmann, Peter (Hg.): *Die Wahrheit in der Malerei. Aus dem Französischen von Michael Wetzels*, Passagen-Verlag, Wien 1992, S. 301-442.
 27. Dewey, John: *Kunst als Erfahrung. Wissenschaftliche Sonderausgabe*, Aus dem Englischen Übersetzt von Christa Velten, Gerhard vom Hofe und Dieter Sulzer, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980.
 28. Dibelius, Ulrich: *Moderne Musik nach 1945*, Erweiterte Neuausgabe, Piper, München 1998.
 29. Dudenredaktion (Hg.) / Wermke, Matthias (Vors.): *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, 5., überarbeitete Auflage, Dudenverlag, Mannheim 2001.
 30. Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*, Autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant, Wilhelm Fink, München 1972.
 31. Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Serie Piper Bd. 2301, Piper, München 1996.
 32. Evangelisti, Franco: *Die musikalische Rückentwicklung in der Avantgarde*, In: Kolleritsch, Otto (Hg.): *Studien zur Wertungsforschung Bd. 8. Der musikalische Futurismus*, Universal Edition, Graz 1976, S- 114-126.
 33. Foucault, Michel: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, herausgegeben von Defert, Daniel / Saar, Martin, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2007.
 34. Friedell, Egon: *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg*, Ungekürzte Sonderausgabe in 1 Bd., 147.-153. Tsd. der Gesamtauflage, Beck, München 1989.
 35. Gadamer, Hans-Georg: *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Mohr, Tübingen 1986.
 36. Gadamer, Hans-Georg: *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Reclams Universal-Bibliothek 9844, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1995.
 37. Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1997.
 38. Gottwald, Clytus: *Johannes Ockeghem. Bericht über den Erzavantgardisten*, In: Riethmüller, Albrecht (Hg.): *Revolution in der Musik. Avantgarde von 1200 bis 2000*, Bärenreiter, Kassel 1989, S. 55-65.
 39. Groys, Boris: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Edition Akzente, Hanser, München 1992.
 40. Groys, Boris / Köhler, Armin: *Zur Krise des Neuen. Armin Köhler im Gespräch mit Boris Groys*, In: Nauck, Gisela (Hg.): *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik*, Heft 53 / November 2002, Verlag Positionen, Berlin 2002, S 10-15.

41. Hartmann, Karl Amadeus: *Warum ist Neue Musik so schwer zu hören? (1954)*, In: Lindlar, Heinrich (Hg.): *Kontrapunkte Bd. 2. Die Stimme der Komponisten. Aufsätze, Reden, Briefe 1907-1958*, P. J. Tonger Musikverlag, Rodenkirchen 1958, S. 133-135.
42. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I/II*. Mit einer Einführung herausgegeben von Rüdiger Bubner, Reclams Universal-Bibliothek 7976-84, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1971.
43. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Frühe Schriften*, In: Moldenhauer, Eva / Michel, Karl Markus (Hg.): *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1971.
44. Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2008.
45. Henze, Hans Werner: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, Erweiterte Neuausgabe, Deutscher Taschenbuch-Verlag, München 1984.
46. Herrigel, Eugen: *Zen in der Kunst des Bogenschießens*, 2., vom Verfasser durchgesehene Auflage, Otto-Wilhelm-Barth-Verlag, München 1951.
47. Holthusen, Hans Egon: *Avantgardismus und die Zukunft der modernen Kunst. Essay*, Piper-Bücherei Bd. 196, Piper, München 1964.
48. Imdahl, Max: *Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen (1974)*, in Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, *Reflexion – Theorie – Methode*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1996, S. 303-380.
49. Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, In: Vorländer, Karl (Hg.): *Die drei Kritiken*, Bd. 3, Meiner, Hamburg 1993.
50. Klee, Paul: *Schöpferische Konfession*, In: Edschmid, Kasimir (Hg.): *Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung*, Bd. 13, Erich Reiß Verlag, Berlin 1920, S. 28-40.
51. Kleimann, Bernd / Schmücker, Reinold: *Vorwort*, In: Dies. (Hg.): *Wozu Kunst?: Die Frage nach ihrer Funktion*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001, S. 7-12.
52. Kondratjew, Nikolai Dmitrijewitsch: *Die langen Wellen der Konjunktur*, In: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, Band 56, Mohr, Tübingen 1926, S. 573–609.
53. Koppe, Franz: *Selbstwert und Geltungsanspruch der Kunst*, In: Kleimann, Bernd / Schmücker, Reinold (Hg.): *Wozu Kunst?: Die Frage nach ihrer Funktion*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001, S. 104-140.
54. Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Aus dem Amerikanischen von Almuth Carstens und Birger Ollrogge, DuMont-Taschenbücher Bd. 226, DuMont, Köln 1989.
55. Lachenmann, Helmut: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Breitkopf & Härtel / Insel Verlag, Wiesbaden 1996.
56. Lachenmann, Helmut: „Fortschritt“? (*Irrtum ausgeschlossen – nicht „Foxtrott“??*), In: Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hg.): *Musik-Konzepte 100. Was heißt Fortschritt?*, edition text + kritik, München 1998, S. 56.
57. Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Wilhelm Grenzmann, Schöninghs deutsche Textausgaben 37, Ferdinand Schöningh, Paderborn 1962.
58. Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1999.
59. Lyotard, Jean-François: *Die Analytik des Erhabenen. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23 - 29)*. Aus dem Französischen von Christine Pries, Wilhelm Fink, München 1994.

60. Maler, Wilhelm: *Neue Musik ohne Publikum? (1956)*, In: Lindlar, Heinrich (Hg.): *Kontrapunkte Bd. 2. Die Stimme der Komponisten. Aufsätze, Reden, Briefe 1907-1958*, P. J. Tonger Musikverlag, Rodenkirchen 1958, S. 135-141.
61. Mankiw, Nicholas Gregory: *Principles of economics*, 2nd edition, Harcourt College Publishers, Fort Worth 2001.
62. Marc, Franz: *Geistige Güter*, In: Kandinsky, Wassily / Marc, Franz (Hg.): *Der Blaue Reiter*, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, 3. Aufl., Piper, München 1979, S. 21-24.
63. Mayer, Günter: *Zum Verhältnis von politischer und musikalischer Avantgarde*, In: Riethmüller, Albrecht (Hg.): *Revolution in der Musik. Avantgarde von 1200 bis 2000*, Bärenreiter, Kassel 1989, S. 28-46.
64. Michels, Ulrich (Hg.): *Dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte*, Deutscher Taschenbuch-Verlag, München 1977.
65. Motte-Haber, Helga de la: *Neue Musik und Tradition*, In: Kuckertz, Josef / Motte-Haber, Helga de la / Schmidt, Christian Martin / Seidel, Wilhelm: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, Laaber-Verlag, Laaber 1990, S. 427-439.
66. Neumann, Peter Horst: *Mythen der Inspiration aus den Gründerjahren der Neuen Musik*, In: Kuckertz, Josef / Motte-Haber, Helga de la / Schmidt, Christian Martin / Seidel, Wilhelm: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, Laaber-Verlag, Laaber 1990, S. 441-457.
67. Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, In: Schlechta, Karl (Hg.): *Werke in sechs Bänden*, Bd. 1, Carl Hanser, München-Wien 1980, S. 7-134.
68. Nietzsche, Friedrich: *Sentimentalität in der Musik*, In: Schlechta, Karl (Hg.): *Werke in sechs Bänden*, Bd. 2, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, Zweiter Band, Zweite Abteilung: *Der Wanderer und sein Schatten*, No. 168, Carl Hanser, München-Wien 1980, S. 940-941.
69. Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*, In: Schlechta, Karl (Hg.): *Werke in sechs Bänden*, Bd. 3, Carl Hanser, München-Wien 1980, S. 7-274.
70. Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, In: Schlechta, Karl (Hg.): *Werke in sechs Bänden*, Bd. 5, Carl Hanser, München-Wien 1980, S. 309-322.
71. Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1869-1874* (Nr. 223), In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. VII, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1980.
72. Nietzsche, Friedrich: *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*, In: Gast, Peter / Förster-Nietzsche, Elisabeth (Hg.): *Sämtliche Werke*, Kröners Taschenausgabe, Bd. 78, Kröner, Stuttgart 1964.
73. Reger, Max: *Confusion in der Musik (1907)*, In: Lindlar, Heinrich (Hg.): *Kontrapunkte Bd. 2. Die Stimme der Komponisten. Aufsätze, Reden, Briefe 1907-1958*, P. J. Tonger Musikverlag, Rodenkirchen 1958, S. 111-115.
74. Reinecke, Hans-Peter: *Sozialpsychologische Hintergründe der Neuen Musik*, In: Ders. (Hg.): *Das musikalisch Neue und die Neue Musik*, B. Schott's Söhne, Mainz 1969, S. 73-86.
75. Riethmüller, Albrecht: *Nachwort der Herausgebers*, In: Ders. (Hg.): *Revolution in der Musik. Avantgarde von 1200 bis 2000*, Bärenreiter, Kassel 1989, S. 116-120.
76. Richter, Hans: *Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahr-*

- hunderts*, DuMont-Dokumente Reihe 2, Texte und Perspektiven, DuMont Schauberg, Köln 1964.
77. Rihm, Wolfgang: *Der Fortschritt*, In: Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hg.): *Musik-Konzepte 100. Was heißt Fortschritt?*, edition text + kritik, München 1998, S. 71-72.
78. Rufer, Josef: *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*, Wilhelm Goldmann-Verlag, München 1981.
79. Saint-Simon, Henri: *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Hachette, Paris 1977.
80. Saxer, Marion: *Polyphonie des Neuen. Anmerkungen zu dem Gespräch zwischen Armin Köhler und Boris Groys*, In: Nauck, Gisela (Hg.): *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik*, Heft 53 / November 2002, Verlag Positionen, Berlin 2002, S 16-18.
81. Schiller, Friedrich von: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, In: Stenzel, Gerhard (Hg.): *Schillers Werke. In zwei Bänden*, Das Bergland-Buch, Salzburg o.J. [ca. 1951], S. 527-590.
82. Schlegel, August Wilhelm von: *Die Kunstlehre*, In: Lohner, Edgar (Hg.): *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 2, Kohlhammer, Stuttgart 1963.
83. Schmücker, Reinold: *Funktionen der Kunst*, In: Kleimann, Bernd / Schmücker, Reinold (Hg.): *Wozu Kunst?: Die Frage nach ihrer Funktion*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001, S. 13-33.
84. Schnebel, Dieter: *Fortschritt – (eine) Geschichte*, In: Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hg.): *Musik-Konzepte 100. Was heißt Fortschritt?*, edition text + kritik, München 1998, S. 76-77.
85. Schweizer, Klaus / Werner-Jensen, Arnold: *Reclams Konzertführer. Orchestermusik*, 16. völlig neu bearbeitete Auflage, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1998.
86. Spahlinger, Mathias: *Hat es noch Sinn?* Aus einem Gespräch zwischen Mathias Spahlinger, Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, In: Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hg.): *Musik-Konzepte 100. Was heißt Fortschritt?*, edition text + kritik, München 1998, S. 78-82.
87. Stephan, Rudolf: *Das Neue der Neuen Musik*, In: Reinecke, Hans-Peter (Hg.): *Das musikalisch Neue und die Neue Musik*, B. Schott's Söhne, Mainz 1969, S. 47-64.
88. Stockhausen, Karlheinz: *Erfindung und Entdeckung*, In: Ders.: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band 1, *Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Dieter Schnebel, 2. unveränderte Auflage, DuMont-Dokumente, DuMont Schauberg, Köln 1988, S. 222-258.
89. Stockhausen, Karlheinz: *Elektronische Musik und Automatik*, In: Ders.: *Texte zur Musik 1963-1970*, Band 3, *Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten*, herausgegeben von Dieter Schnebel, DuMont-Dokumente, DuMont Schauberg, Köln 1971, S. 232-241.
90. Stockhausen, Karlheinz: *Fremde Schönheit*, In: Ders.: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band 9, *Texte zur Musik 1984-1991. Über Licht – Komponist und Interpret – Zeitwende*, ausgewählt und zusammengestellt durch Christoph von Blumröder, DuMont-Dokumente, Stockhausen-Verlag, Kürten 1998, S. 374-383.
91. Strauß, Botho: *Wollt ihr das totale Engineering?*, In: *DIE ZEIT* 52/2000, Zeitverlag Gerd Bucerius, Hamburg am 20.12.2000.
92. Strauss, Richard: *Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei? (1907)*, In: Lindlar, Heinrich

- (Hg.): *Kontrapunkte Bd. 2. Die Stimme der Komponisten. Aufsätze, Reden, Briefe 1907-1958*, P. J. Tonger Musikverlag, Rodenkirchen 1958, S. 7-11.
93. Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Kriterien und Grenzen der Neuheit*, In: Reinecke, Hans-Peter (Hg.): *Das musikalisch Neue und die Neue Musik*, B. Schott's Söhne, Mainz 1969, S. 7-21.
94. Stürzbecher, Ursula: *Werkstattgespräche mit Komponisten*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1973.
95. Teubner, Ernst (Hg.): *Hugo Ball (1886-1986). Leben und Werk*, Publica Verlagsgesellschaft, Berlin 1986.
96. Thies, Christian: *Kritik der Kunst. Avantgarde und Autonomie*, In: Kleimann, Bernd / Schmücker, Reinold (Hg.): *Wozu Kunst?: Die Frage nach ihrer Funktion*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001, S. 194-210.
97. Tolstoi, Leo N.: *Was ist Kunst?*, In: Dörr, Paul (Hg.): *Religions- und gesellschaftskritische Schriften*, Bd. 6, Diederichs, München 1993.
98. Wagner, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft*, In: Ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 3, Fritsch, Leipzig 1887, S. 42-177.
99. Watson, Derek (Hg.): *The Wordsworth dictionary of musical quotations. A comprehensive compilation of critical insights, witty definitions and humorous „bon mots“*, Wordsworth Editions Ltd, Ware 1994.
100. Weill, Kurt: *Kritik und zeitgenössische Musik (1929)*, In: Lindlar, Heinrich (Hg.): *Kontrapunkte Bd. 2. Die Stimme der Komponisten. Aufsätze, Reden, Briefe 1907-1958*, P. J. Tonger Musikverlag, Rodenkirchen 1958, S. 122-126.
101. Wolf, Johannes: *Handbuch der Notationskunde*, Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen Bd. 8, Olms, Hildesheim 1963.
102. Zehelein, Klaus (Hg.): *Helmut Lachenmann. Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, Staatsoper Stuttgart, Spielzeit 2001/2002, Heft 64, Stuttgart 2001.
103. Zuber, Barbara: *Fortschritt?*, In: Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hg.): *Musik-Konzepte 100. Was heißt Fortschritt?*, edition text + kritik, München 1998, S. 156-157.

7. Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die Arbeit ohne fremde Hilfe aufgrund der angegebenen Literatur und Quellennachweise sowie selbst durchgeführter Untersuchungen angefertigt habe.

Malmö, den 09.04.2010

Ansgar Beste