

Ästhetische Autonomie als soziale Aufgabe

Für Dr. Thomas Wendt

I.

Die Welt befindet sich im Umbruch und gerade mit Blick auf die westlichen Industrienationen ist ein kollektives Gefühl der Orientierungslosigkeit angesichts momentan umfassender politischer und kultureller Umbrüche zu konstatieren. Auf einen anfänglich so hoffnungsfrohen Enthusiasmus über das Potential des jungen 21. Jahrhunderts, das in allem so viel mehr als Rückschritt bedeuten sollte, folgte rasch Ermüdung und ein Zeitgeist, der nicht nur von Resignation und Zweifel durchzogen, sondern auch einer (gesellschaftlich sich bereits seit den 1990ern auf dem Vormarsch befindlichen) Haltung des regressiven, meist zweckorientierten, visionslos-zynischen Pragmatismus geprägt ist. Eine gegenüber demokratischen Wertsetzungen von Pluralismus gleichgültige Ideologie wird immer gesellschaftsdominierender, die ganz auch gegen jede aufklärerische Vorstellung von Bildung und Kultur als Weise existentieller, sozial-engagierter, herausfordernder kritischer Selbst- und Welterschließung zu stehen scheint.¹ Und inmitten dieser ethisch und kulturell zunehmenden Haltlosigkeit steht da als Betroffene auch die Kunst. Denn künstlerische Orientierungslosigkeit mit der Folge wachsender öffentlicher Gleichgültigkeit *in aestheticis* ist in solch ideologischem Fahrwasser längst zum Normalfall geworden. Wir werden so Zeugen eines infrastrukturellen Rahmen- und mentalen Paradigmenwechsels, der sich insbesondere seit der Jahrtausendwende auf rasante und folgenreich destruktive Art und Weise gegen vielfältigste Formen von Hochkultur und Kunst beschleunigt hat.² Gesamtgesellschaftlich ist dabei jenes, was im Sinne einer möglichen Totalitarisierung von Gesellschaft in den späten 40er Jahren theoretisch bereits mit dem Begriff der *Kulturindustrie* durchdacht wurde, eine heute scheinbar alle Lebensbereiche durchdringende (und somit auch die Kunstwelt mehr als bloß tangierende) Wirklichkeit gewor-

1 Stellvertretend für viele weitere Publikationen über allgemeine kulturelle Entwicklungen sei auf Konrad Paul Liessmanns Kritik an den seit der Jahrtausendwende eingeführten Veränderungen im Bildungswesen hingewiesen, die, seiner These folgend, auf der Kapitalisierung von Bildung beruhe. Siehe hierzu Konrad Paul Liessmann, *Theorie der Umbildung: Die Irrtümer der Wissensgesellschaft* (Wien: Zsolnay, 2006).

2 Siehe zum Thema die regelmäßig vom Deutschen Kulturrat aktualisierte *Rote Liste Kultur* (<https://www.kulturrat.de/thema/rote-liste-kultur/>), abgerufen am 30.8.2016.

den.³ So nimmt es kaum Wunder, dass parallel zum Verlust des öffentlich ausgetragenen Diskurses darüber, was Kunst eigentlich ist, auch ein Schwinden der ästhetischen Streitkultur zu beobachten ist. Gesellschaftlich echte Diskurse darüber, was Hochkultur innerhalb von Gesellschaft zu leisten hat und tatsächlich zu leisten auch vermag, werden marginalisiert, wenn sie überhaupt stattfinden, überhört, die Bildung tiefer ästhetischer Verständnishorizonte von Kunst als gesellschaftlicher Kraft so erschwert. Anzusprechen wäre so auch ein umfassender Verlust an öffentlich eingeräumten Möglichkeiten künstlerischer Selbstbestimmung, der das Kunstschaffen selbst in eine neue Phase nicht nur der Legitimations-, sondern darüberhinaus in eine seit spätestens 1945 neue und intensive Situation der Existenzkrise drängt. Doch die Kunst, einschließlich der Neuen Musik, um die es in diesem Essay geht, steht hier nicht nur als bloß betroffen, nicht ganz passiv da, sondern gerade auch hier wurde in den letzten Jahren zu wenig geleistet, wurden zu wenig gehaltvolle Antworten entwickelt, wurde zu wenig konstruktive Irritation ausgelöst, um mit den angesprochenen gesellschaftlichen Veränderungen kritisch Schritt zu halten. Und gerade deshalb erwachsen neben der momentanen Erfahrung einer Auflösung der institutionalisierten Gestalt der Neuen Musik zusätzliche Anforderungen an all jene, die an den Visionen von Kunstmusik in einem emphatischen Sinne noch festzuhalten suchen – sind doch mit sozialen und kulturellen Paradigmenwechseln zwar nicht notwendig, doch oft wesentlich ästhetische Konstanten kreativer Arbeit, die nie isoliert von Gesellschaft vollzogen wird, selbst gefährdet.⁴ In diesem Kontext eines flächendeckenden Kulturabbaus und der Unterwanderung großer Teile des verbleibenden Kulturapparates durch betriebswirtschaftliche Ideologeme scheint Kunstschaffenden hier auf den ersten Blick die Wahl zwischen zwei Handlungsoptionen zu bleiben: Mittun im Sinne des eigenen künstlerischen Erfolgs (oder gar Überlebens) in einer Welt, in der ästhetische Intransigenz keine Kategorie mehr darstellt, oder aber Verweigerung einem Kunstbetrieb gegenüber, der institutionell keinesfalls mehr so autonom wie einmal ersehnt und auch gelebt, in dieser Haltung ebenso kaum mehr als *Don Quijoterie* noch zu sehen vermag. Doch so naheliegend und aus Gründen der Polemik reizvoll eine damit suggerierte Annahme der Dichotomie von ästhetischer

3 Mindestens gilt dies mit Hinsicht auf die Gesellschaften der westlichen Industriestaaten zu konstatieren, von deren Kunst- und Musiksystem hier die Rede ist. Einer vieler Indikatoren dieser Totalität kulturindustriellen Apparats ist etwa die Einebnung des sachorientiert Politischen zu Gunsten von aus der Unterhaltungsbranche vertrauten Elementen, wie es nicht nur der US-amerikanische Vorwahlkampf 2016 drastisch vor Augen führt.

4 Präzise Zeugnis hiervon geben etwa Julia Spinola, „Schafft sich die Musikkritik ab? Zur Krise des Musikjournalismus in den Printmedien“ in *Musik & Ästhetik* 66 (2013), S. 96–104, aber auch die Stellungnahme von Martina Seeber in „Forum Rundfunkanstalten“ in *Musik & Ästhetik* 76 (2015), S. 54–66, die die Entwicklungen im öffentlich-rechtlichen Rundfunk der letzten Jahre darlegt und diskutiert.

Heteronomie auf der einen, ästhetischer Autonomie auf der anderen Seite, auch wirken mag, so problematisch ist sie auch, verkürzt sie doch nicht nur den Blick auf die sozial oft so dissonanten alltäglichen Zwänge der einzelnen Kunstschaffenden, sondern unterschätzt überdies die generelle soziale Bedingtheit von Kunst. Und einfache Lösungen befriedigen hier auch ästhetisch kaum – denn das Klischee vom Elfenbeinturm des autonomen Romantikers war noch nicht einmal für die echten romantischen Autonomieästheten ein gangbarer Weg und ist es unter den heutigen kulturellen Herausforderungen möglicherweise noch weniger. Und doch lassen sich, wie ich denke, mit einem veränderten und erweiterten Blick auf solche mitunter holzschnittartigen Gegensätze von Heteronomie und Autonomie, sachlich und in der Diskussion produktiv, Extrempunkte ausmachen, die zum Verständnis darüber beitragen, welchen möglicherweise irreversiblen Veränderungen das Verständnis, die Rezeption und die Praxis Neuer Musik v.a. während der letzten zehn Jahre faktisch unterliegen. Diese stehen auch im Hintergrund dieses Aufsatzes. Denn die Möglichkeit von Kunst überhaupt, einer Tätigkeit, der es als soziale Reflexionsform dessen, was menschliche Wirklichkeit ist und sein kann *eo ipso* auch immer um ästhetisch vermittelte soziale Widerstandskraft geht,⁵ so meine ich, wurde und wird innerhalb dieser Umbrüche und Verwerfungen gerade auch im Bereich der Neuen Musik massiv untergraben. Vorliegender Essay wird deshalb insbesondere von der Frage bewegt, wie sich die nächste, meine Generation von Komponistinnen und Komponisten, hier positionieren könnte. Nach einem ersten Teil, der die generelle Problemsituation zu umreißen sucht, werde ich kurz auf mein persönliches kompositorisches Denken eingehen. Mittels des Blickes auf eine individuelle Position sollen damit allgemeine Charakteristika eines Kunstbegriffs angedeutet werden, der entgegen den Moden und sozialen Zwängen der Kunstwelt auf den Wert menschlicher Selbstbestimmung und tatsächlich schöpferischer als auch sozial produktiver Kritik am Bestehenden dringt, indes darin sich als Kunstpraxis nicht erschöpft.

II.

Was ist gemeint? Kurze Verweise auf zwei aktuelle Publikationen sollen Hinweise vermitteln: Der Kunstkritiker Hanno Rauterberg diagnostizierte unlängst das

5 Und dies unter veränderten Rahmenbedingungen und in einem fundamentaleren Sinne gewiss nicht erst seit 1789 oder den darin expliziten Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts, sondern als Objektivierung sozial verallgemeinerter Wirklichkeitskonstruktionen, die das Individuum als auch den Bereich des sozio-kulturell Eigenen wie Transzendenten forderndes Moment bereits in vormodernen, selbst archaischen Gesellschaften. Siehe hierzu Ronald Hitzler, „Weltverhältnisse. Über einige invariante und variable Aspekte von Kultur“ in Joachim Fischer und Hans, Joas (Hg.), *Kunst, Macht und Institution* (Frankfurt/Main und New York: Campus, 2003), S. 364–372.

„postautonome Zeitalter“⁶ und bezeichnet damit den Umstand, „dass der Kulturkapitalismus [...] aus so ziemlich jeder Form der Rebellion ein konsumfähiges Produkt gemacht“⁷ habe. Nach Rauterberg sei die „Kunst [...] [so nicht nur selbst ökonomischen Handlungsmechanismen unterworfen worden, sondern] in eine Phase der Normalisierung [getreten und] suspendier[te darin] ihre bislang so hoch geschätzte Freiheit.“⁸ Er erläutert das, was er Normalisierung nennt, an zahlreichen konkreten Beispielen, die von Georg Baselitz und Klara Liden über die Künstlergruppe N55 bis hin zu Jeff Koons, von den großen Stiftungen und kunstfördernden Konzernen bis zum privaten Sponsor und Sammler reichen. Der von Rauterberg hier ins Spiel gebrachte Begriff der Post-Autonomie meint dabei die Absage an die Kategorie des Ästhetischen zu Gunsten eines Pragmatismus’, der spezifischen Partikularinteressen, die keine künstlerischen sind, diene. Damit verbindet er den Terminus einer „Refeudalisierung“,⁹ die gerade die gegenwärtige Epoche kennzeichne. Als wesentliche Merkmale benennt er so zum einen den Betrieb einer innerlich kunstfernen Rezeption von Kunst, die im Falle der Förderer insbesondere Selbstinszenierung durch Kunst unter spezifischen kommerziell ausbeutbaren Identifikationsmustern bedeute. Zum anderen beschreibt Rauterberg einen innerlich und ethisch haltlosen Künstlertypus,¹⁰ der diesem Betrieb nicht nur zuarbeite, sondern sich im Sinne des eigenen Erfolgs dem Ästhetischen gegenüber ebenso ausbeuterisch verhalte wie seine Geldgeber.¹¹ Kunst werde von beiden Akteuren vor allem als Mittel der Selbstinszenierung genutzt und mache sich im Falle des Künstlers als von monetärer und sozialer Anerkennung getragene Selbstfeier geltend.¹² Die Idee, dass Kunst als Erfahrung von Selbstbestimmung, als personaler Ausdruck eines Freiheitsanspruches gegenüber repressiven sozialen Tatbeständen zu figurieren vermag, ist in jener von Rauterberg mit Post-Autonomie charakterisierten Welt freilich zur tatsächlich völlig obsoleten Kategorie geworden.

Auch mit Blick auf die Mechanismen des Kunstmarktes, doch noch spezifischer aus den Kunstobjekten heraus, argumentiert der Literaturtheoretiker Peter Bürger, dessen Beobachtungen sich komplementär zu jenen Rauterbergs lesen lassen. Er zeigt, wie sich ein historisch neuer Typus von Künstler, den er der sogenannten „Neo-avantgarde“¹³ zuordnet, als strategisch effizient auftretender, sich selbst laut in Szene setzender Vermarkter des eigenen *Labels* geltend macht. Dieser Künstlertyp löse sich dabei vom Idealbild einer Kunst, die sich im Sinne der

6 Hanno Rauterberg, *Die Kunst und das gute Leben* (Berlin: Suhrkamp, 2015), S. 10.

7 Ebenda, S. 64.

8 Ebenda, S. 10.

9 Ebenda, S. 102.

10 Ebenda, S. 112 ff.

11 Ebenda, S. 10.

12 Ebenda, S. 53.

13 Peter Bürger: *Nach der Avantgarde* (Weilerswist: Velbrück, 2014), S. 71.

Moderne als kritisches Medium kollektiver gesellschaftlicher Aufklärung, Emanzipation des Einzelnen und Systemkritik (kunstimmanent wie auf Gesellschaft bezogen) definierte. Bemerkenswert an Bürgers Analyse ist sein Augenmerk auf den inneren Widersprüchen, die solcher Praxis eigneten. Denn einerseits propagierten die Exponenten der Neo-Avantgarde äußerlich zwar die Identifikation mit den Wertesystemen und Menschenbildern von Moderne und Avantgarde,¹⁴ andererseits bedienten sie sich, ethisch und ästhetisch indifferent, dieser Systeme mit Blick auf die Rezeption der eigenen Kunst stark manipulativ. Bürger geht es so um die Dokumentation eines Verhaltens, das als Kunstpraxis nichts weiter als ein bloß äußerliches Festhalten am Wertehorizont von Moderne und Avantgarde bilde. Ein extremes Beispiel dieser Form selbstwidersprüchlicher Inszenierung, die zumeist sehr viel subtiler auftritt (und es so insbesondere der Öffentlichkeit und den Instanzen der Kulturförderung erheblich erschwert, zwischen jenen primär an Kunst orientierten und solchen, die Kunst weitgehend instrumentalisieren, zu unterscheiden), ist für Bürger u. a. Artur Zmijewski. Anhand dessen Beispiel wird schlaglichtartig deutlich, worum es Bürger, der an dem Versagen der Kunst auch eine allgemeine Wertekrise nachzuzeichnen bemüht ist, geht: Der Autor beschreibt, wie Zmijewski vorgibt, eine kreative Perspektive im Sinne kritischer und aufarbeitender, kathartischer Reflexion seines Gegenstandes, hier des Holocaust, zu entwickeln, indem innerhalb einer Kunstaktion einem gealterten Auschwitzüberlebenden die verblasste Häftlingsnummer mehr als ein halbes Jahrhundert nach den Verbrechen nachtätowiert wird.¹⁵ Und eben an dieser Form von Konzeptkunst, der es um ein Maximum an Effekt (Aufmerksamkeit) unter minimalem künstlerischem und denkerischem Aufwand gehe (und die damit betriebswirtschaftlichen Mustern folgt), erhärtet Bürger jene Kernthese, die in solcher sich

14 Hinsichtlich der Abgrenzung zwischen Avantgardebewegungen und Neo-Avantgarden siehe ebenda, S. 30–40. Während Avantgardebewegungen nach Bürger vor allem Kritik an der institutionalisierten Form von Kunst bedeutet, die schließlich, aufgrund immanenter Mängel einer idealistischen Autonomieästhetik, Kunst und Leben zu versöhnen, aufzuheben ist, meint Neo-Avantgarde hier gerade das Gegenteil. Diese bezeichnet den Verlust von ästhetischer Autonomie zu Gunsten bloßer Institutionalisierung und entgeht damit sowohl der kunst- wie gesellschaftskritischen Momente, die den historischen Avantgardebewegungen eigneten. Zur theoretischen Diskussion des Begriffs von Avantgarde siehe Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974).

15 Über die Legitimität solchen Tuns mag gestritten werden. Dass hier noch nichts über eine ganz anders begründete und kontextualisierte Praxis einer Erinnerungskultur, die eine junge Generation von Nachfahren von Holocaustüberlebenden entwickelt, gesagt ist, versteht sich von selbst. Die Relevanz und Legitimität des Nachtätowierens der Häftlingsnummern der direkt betroffenen eigenen Großeltern ist eine ganz andere. Siehe zu diesem Thema den Zeitungsartikel von Alexandra Rojkov, *Tätowiertes Mahnmahl in Zeit Online* 26.1.2015. [Online Publikation] (<http://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2015-01/auschwitz-gedenken-tattoos-kz-nummern>), abgerufen am 5.9.2016.

von allem handwerklich Herausfordernden verabschiedenden (Kunst)praxis¹⁶ nicht eben die Einlösung, sondern nur die Vorspiegelung eines Begriffs kritischen Diskurses und Aufklärung, wie dies aus dem Wertekanon moderner Avantgardeästhetiken her vertraut sei, erkennt. Doch Indifferenz sei hier, Bürger folgend, nicht einfach nur allgemein ethisch zu verzeichnen. Auch mit Blick auf ästhetische Wertsetzungen mache sich Gleichgültigkeit breit. Der Schein ästhetischen Wertes nämlich, nicht aber die echte Arbeit auf einen ästhetischen Wert hin genüge solcher Praxis bereits, da der Künstler ja auch an diesem nur noch als einer sozial ausbeutbaren, instrumentellen Kategorie festhalte. Die künstlerischen Mittel und Materialien werden zur regelrechten Konsumware und erschöpfen sich in von Aufmerksamkeitsobsessionen diktierten Kategorien schnellen Erfolgs innerhalb und möglichst auch außerhalb der Szene rasch. Bürger deutet diesen performativen Selbstwiderspruch, den sich der neue, hier exemplifizierte Typus Künstler freiwillig zu Nutze mache, als „offenen Zynismus“¹⁷. Zynismus deshalb, da das, worum es den Avantgarden emphatisch ging und geht, also ästhetischer Diskurs und die Thematisierung der Grenzen des Ästhetischen als soziales Projekt der Emanzipation des Einzelnen und im weiteren Sinne auch von Gesellschaft als ganzer, aufgegeben ist. Kunst als Avantgardeprojekt gesamtgesellschaftlich relevanten, substantiellen und so echten Diskurses durch Kunst und über Kunst hinaus werde von diesen Akteuren meist laut, schockierend, konfrontativ und deshalb gleichermaßen subtil wie offensichtlich verweigert und individualistischen Karrierechancen geopfert. Und trotzdem solche Praxis methodisch kaum über ein von Massenmedien her bekanntes Affirmationsniveau hinausreiche, firmiere sie eben weiter unter dem ästhetischen Nimbus von Avantgarde und Hochkultur. Denn der Deckmantel einer kritischer Avantgarde, deren Wertesystem die objektiv zynischen Neoavantgarden nicht teilten, ermögliche dem neuen Künstlertypus erst die Ressourcennutzung innerhalb eines Kunstsystems, das sich weiter noch über die allgemeinen Avantgardewerte rechtfertigt.

Beide, Bürger wie Rauterberg, dokumentieren, und dies soll uns hier bereits genügen, ein Kunstsystem, eine Gesellschaft, die zum einen das individuelle, personale, existentielle, zum anderen das ästhetische, künstlerische, schöpferische Argument stillschweigend einem nicht künstlerisch motivierten, ethisch indifferenten oder offen zynischen Pragmatismus opfern. Das emphatische, freiheitliche Menschenbild von Neuzeit und Moderne, dem sich nicht nur die Avantgardeästhetiken verpflichtet sahen, wird damit fundamental unterwandert.

16 „Damit haben [die Künstler der Neo-Avantgarde] eine Materialwahl getroffen, die sie von allen Anforderungen technischen Könnens entlastet, damit aber auch der Kommunikationssituation jedes Bloggers gleichsetzt.“ Bürger: *Nach der Avantgarde* (Fußnote 13), S. 105.

17 Ebenda, S. 102.

III.

Die von Bürger und Rauterbach dargelegten Beobachtungen genereller Tendenzen des Kunstsystems ließen sich, unter geringfügig veränderten Vorzeichen, trefflich auch auf die Neue Musik anwenden, um spezifische Entwicklungen gerade der letzten Jahre zu charakterisieren.¹⁸ Doch solche noch zu leistenden musiksoziologischen Analysen würden nur der einer Seite, jener der Außenperspektive, gerecht werden.¹⁹ Eine andere Perspektive wäre eine solche, die aus der Innenerfahrung des Künstlerischen heraus argumentierte. Und hier wäre gewiss anzumerken, dass, so zutreffend auch alle Beobachtungen über das Postautonome, Neo- und Nachavantgardistische auch sind – in den Rang des ästhetisch Normativen vermögen die zahlreichen hervorragend dargestellten und theoretisch pointiert erfassten Beispiele Bürgers und Rauterbergs kaum aufzusteigen. Sein ist nicht Sollen und die bloße Wirklichkeit von postautonomen Bewegungen ist nicht schon echtes Argument gegen die Gültigkeit des ästhetischen Autonomiegedankens. Vielmehr fordert es zu einer neuen Reflexion auf eben diesen Gegenstand heraus. Und so scheinen mir die hier formulierten Beobachtungen insbesondere fruchtbar, um

18 Die Weiterführung dieser Überlegungen könnte Aufschluss über eine in den letzten Jahren historisch neue Form systemeffizienter Außeninszenierung von Künstlerinnen und Künstlern in der Neuen Musik vermitteln. Zu erhellen wären insbesondere neue mediale Formen künstlerischer Performanz (im Sinne einer beinahe reklamemäßigen Erweiterung des Kunstwerkbegriffs), aber auch Distribution von Kunstobjekten (der insbesondere eine junge bis mittlere Generation von Komponisten anhängt). Zu klären wäre auch, inwiefern als Element einer hier oft extrem ironischen Repräsentationsweise sich eine neue, ästhetische Sachverhalte und Diskurse faktisch simplifizierende oder aber verschleiernde, meist aber instrumentalisierende Narrativbildung geltend macht. Es scheint, dass dieses Verhalten gerade innerhalb eines mittlerweile außergewöhnlich kompetitiven und ressourcenschwachen Kulturförderungssystems begünstigt wird. Solche Überlegungen sind, gerade mit Blick auf Bürger, vielversprechend, ist doch auch in der Neuen Musik der letzten Jahre ein Komponistentypus aufgetreten, der sich zwar meist politisch progressiv engagiert und so alternativ, gesellschaftskritisch gebärdet, dieses Verhalten bezüglich der ästhetischen wie auch politischen Ziele bei genauerem Hinsehen aber meist hinterging und somit neutralisierte. Und dies innerhalb eines Musikbetriebs, der selbst, wohl primär aus betriebswirtschaftlichen Ängsten und einem hochkulturfeindlichen Druck von Außen, wiederum wenig Mut zeigte, sich dem bloßen Spektakel des Events und trivialen Modediskussionen entgegenzustellen.

19 Da eine qualitative Musiksoziologie (entgegen manchen empirischen Ansätzen, die mit Hinsicht auf ästhetische Prozesse, um die es im Kern geht, weitgehend blind sind) im deutschsprachigen Raum als wissenschaftliche Disziplin jedoch nur sehr vereinzelt, etwa mit der Arbeit Ferdinand Zehentreibers, existiert, können hier nur Andeutungen gemacht werden, bleibt die umfassende Analyse dessen, was sich in der Musikwelt ereignet, Aufgabe künftiger Wissenschaft. Eine Wissenschaft, die als sachliche Bestandsaufnahme im gegenwärtigen historischen Augenblick des unter angeblich ökonomischen Gründen legitimen erzwungenen Verlustes professioneller Kunstkritik und spezialisierem Feuilletonjournalismus auch gesellschaftlich so dringend benötigt würde.

über das, was künstlerischer Widerstand im Sinne eines Ideals autonomer Kunst immer noch sein kann, auch von innen heraus nachzudenken. Denn so viel ist in den letzten Jahren in der Neuen Musik (insbesondere der deutschen Szene) deutlich geworden: Die Naivität eines an der Welt sich unbeteiligt gebenden bloßen Weitermachens mittels veralteter Kategorien im Gewand einer sich selbst missverstehenden reaktionären Karikatur Neuer Musik, die ihren Zenit vor Jahrzehnten bereits überschritten hat, scheint wenig zielführend. Ebenso aber auch die polemische und meist karrieristisch motivierte, künstlerisch leere Antwort auf solches Tun; der Zynismus einer vermeintlich innovativen politischen, sozial engagierten Musik, wie sie (post-autonome) Bewegungen des letzten Jahrzehnts vorspielten, ist als Option gleichermaßen unbefriedigend.²⁰ Beide Wege, der Konservatismus einer gealterten Neuen Musik als auch der post-autonome, als Trotz maskierte Unternehmergeist sind nicht zielführend, verfehlen sie doch das, worum es beiden angeblich geht, das originär künstlerisch ebenso wie das genuin politisch Wertvolle in einer echten künstlerischen Aussage.

IV.

Im Folgenden seien Grundkategorien skizziert, die mir aus meinem eigenen kompositorischen Tun als sinnvolle Orientierungspunkte dienen. Es soll dazu beitragen, das Wechselspiel sozialer und künstlerischer Aufgabe in musikalischer Praxis zu thematisieren, insofern dies außerhalb musikalischer Imagination überhaupt möglich ist. Diese Momente, nicht nur als Andeutungen keinesfalls Ansprüche auf umfassende Gültigkeit erhebend,²¹ sind: Musik als widerständige Andersheit,

20 So lässt sich vielleicht die Debatte der letzten Jahre, die bei den *Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik* und auch den *Donaueschinger Musiktagen* ausgetragen wurde, zusammenfassen. Der älteren Generation wurde dabei von einer Modethemen wie Digitalisierung, Globalisierung, musikalisch genreübergreifendes Cross-Over etc. ironisch ins Spiel bringenden jungen bis mittleren Generation ästhetischer Konservatismus vorgeworfen. Kategorien wie Materialfortschritt, musikalisches Formdenken im Sinne musikalischer Immanenz und der musikalische Werkbegriff erfuhren starke Ablehnung. Damit wurde, obwohl paradoxerweise die Neue Musik und die etablierten Institutionen der Neuen Musik von den gerade hier so lauten Kritikern des Systems, in dem sie selbst wirken, weitgehend unbefragt blieben, Neue Musik als ganze zur Disposition gestellt. Es ist unnötig darauf hinzuweisen, dass Bürgers Typologie des Nachavantgardekünstlers insbesondere diesen Konflikt, seine Akteure und deren Widersprüche zu erhellen vermag.

21 Die vorgestellten Kategorien sind dennoch auch als kontrafaktische Fundamentalbegriffe einer jeden möglichen ästhetischen Positionierung zu verstehen, nicht aber selbst als ästhetische Ideologeme. Ihre Reichweite und Geltung indes hängt von jenem im einzelnen Kunstwerk und Kunsterfahrung her aufscheinenden Grund ab. Deshalb sind die folgenden Überlegungen auch kaum als absolute Wahrheiten aufzufassen, sind also

künstlerischer Ausdruck als Kulminationsspunkt der Spannung von Einzelnem und Gesellschaft, Form und Material, sowie ästhetische Imagination und musikalische Autonomie als das Geltendmachen elementarer menschlicher Freiheitsansprüche und Mittel real-praktischer Wirklichkeitsbewältigung (dies mit dem Potential der Wirklichkeitsveränderung durch die *Erfahrung* einer sich generellen gesellschaftlichen Plausibilitätsstrukturen entziehenden autonomen Sphäre). In meinen Überlegungen erweisen sich Gegensätze wie werkimmanente Autonomie und werkexterne und außerkünstlerische Welthaftigkeit (Diesseitigkeit) als Korrelate eines produktiven, ästhetischen Gehalt erzeugenden Wechselspiels, die sich im Kunstwerk nicht sinnvoll voneinander scheiden lassen, sondern sich in einer dynamischen Verschränkung im ästhetischen Gebilde vertiefen. Damit eröffnet Jenseitigkeit, Immanenz künstlerischer Sprache, dem Diesseitigen einen Sinn, der weder im Dies-, noch in einem Jenseitigen selbst liegen kann. So erweist sich Autonomie als globaler Sinnhorizont, nicht aber als Ismus, gegen den sich ideologisch sinnvoll zu wenden möglich ist.

Jeder Kunsterfahrung eignet es, Grenzerfahrung zu sein, i.e. Erfahrung von Andersheit. Keine holden Schwäne sind gemeint (die ohnehin viel zu diesseitig sind), keinem Romantizismus à la Wackenroder notwendigerweise das Wort geredet. Die Vorstellung einer rigiden Dichotomie von Welt und Kunst scheint – in eben jenem Maße ihres Zutreffens – ohnehin ungenügend. Der imaginative Ort des Weltenschaffens ist nämlich der Ort eines Eingeholtwerdens von einem grundsätzlich Anderen, eines Eingeholtwerdens von Welt im Maße ihres Übersteigens. Je mehr dieses Andere sich als Kunstwerk gegen alles Eingelebte stellt, je mehr sich Autonomie als ästhetische Wirklichkeit geltend macht, desto eher lässt sich Welt als das, was bereits verstanden, kategorisiert, schematisiert ist, in seiner Ungenügendheit erfassen. In meinen eigenen Arbeiten schaffe ich häufig Situationen, die selbstverständliche und fundamentale Rahmenbedingungen des Aufführungsbetriebs zu Gunsten neuer imaginativer Erfahrungsräume durchkreuzen und die durch Konfrontation mit unvertrauten Strukturen momentane Enttäuschungen normierter Wahrnehmungserwartungen zeitigen. Nicht ausschließlich, aber auch in diesem gehaltlichen Kontext sehe ich die Entwicklung verschiedenster, teils exzessiver Formen von Pausen und Stille (etwa in meinen Werken „Tombeau“²²

unfruchtbar, um in einem Streit der Schulen geltend gemacht zu werden, der in den letzten Jahren in Scheindiskursen ohnehin nur vorgespiegelt wurde und so von den eigentlichen Sachfragen abgelenkt hat. Es sind diese vielmehr persönliche Erfahrungen mit und durch Kunst, die Anlass geben, über eine erfüllende Kunstpraxis nachzudenken. So sehr also Theorie und Praxis in der Kunst eine Einheit bilden, so wenig lassen sich Grundkategorien von dem jenen voraus- und nachgehenden Kunstgebilde absondern.

22 Kai Johannes Polzhofer, *Tombeau* (Brühl: Edition Gravis, 2013).

und „Amen dico tibi: hodie mecum eris in paradiso“²³), wie auch Extremformen von pantomimisierendem Spiel und der Spatialisierung von Klang (insbesondere in den Werken des „Totenfest“-Zyklus „Endymion“²⁴ und „Echo“²⁵).²⁶ Die radikale Andersheit von Kunst, so meine ich, ist keine romantische Ideologie, sondern eine Grundbedingung nicht nur, um von Kunst berührt zu werden, sondern eine, die es ermöglicht, auf Wirklichkeit außerhalb von Kunst verändernd einzuwirken. Dabei ist das Andere kein Spektakel, vielmehr die innere Berührung, die alles Spektakel ästhetisch und darüber hinaus Lügen straft. Hierin liegt die politische Sprengkraft von höchstentwickelter Kunst als unbedingtem Festhalten an einem Anspruch auf Gelingen, das in der Welt keinen Ort hat. Ohne dieses utopische Projekt des ästhetischen Gelingens als Form der Autonomie des Geistes durch Kunst gleitet jede (noch stärker aber die moderne, massenmedial verformte und ästhetisch qualitative Vielfalt zu oft nivellierende) Gesellschaft in ein Dunkel, das jenen Anspruch auf Sinnerfahrung, um die der Einzelne mit dem Ziel vernünftigen und würdigen Menschseins stetig zu ringen hat, von vornherein verhindert. Autonomieanspruch bedeutet hier die Würde des Einzelnen, des Geringsten noch in seiner unendlichen Würde und Einmaligkeit festzuhalten.

Hermann Broch bemerkt in seinen romantheoretischen Anmerkungen zu den „Schlafwandlern“ dass „die dialektische Methode [...] in der Herstellung einer Spannung zwischen Worten und Zeilen besteh[e], in einer Spannung, in der ihr eigentlicher Ausdruck lieg[e].“²⁷ Ich möchte diesen Gedanken auf die Kategorie musikalischen Ausdrucks anwenden um zu fragen, was Ausdruck, aber auch wie Ausdruck repräsentiert. Im ästhetischen Gehalt wird eine manchmal subtile, an anderen Orten berstende Spannung zwischen den Polen Diesseits und Jenseits, zwischen der Autonomie echt schöpferischen Willens einerseits und der Erfahrung von Heteronomie von Welt andererseits zum Ereignis. Dieser Gehalt, mei-

23 Kai Johannes Polzhofer, *Amen dico tibi: hodie mecum eris in paradiso. Karmusik für Streichquartett* (Brühl: Edition Gravis, 2014).

24 Kai Johannes Polzhofer, *Endymion* (Brühl: Edition Gravis, 2016).

25 Kai Johannes Polzhofer, *Echo* (Brühl: Edition Gravis, 2016).

26 In der jüngeren Vergangenheit wurde dieser Gegensatz einer angeblich immanentistisch-selbstgenügsamen, reinen Musik und einer angeblich progressiven, die gesellschaftlichen Realitäten reflektierenden Konzeptmusik durch die Konstruktion einer Dichotomie von Autonomie- und Diesseitigkeitsästhetik zu charakterisieren unternommen. Das Verständnis des notwendigen Zusammenspiels und des Ineinanders beider Pole wird durch diese Simplifikation meines Erachtens jedoch verunklart und trägt zum Verständnis von Kunstwerken, Kunstaktionen etc. keinesfalls bei, tut jenen sogar theoretisches Unrecht (über die realpraktischen Auswirkungen solcher Positionen ganz zu schweigen). Denn die Trennung beider Aspekte im reduktionistischen Sinne ist klassisch ein Argument der Abgrenzung gegenüber Formen, die sich dem allgemeinen Kunstbegriff prinzipiell widersetzen.

27 Hermann Broch, „Der Roman Die Schlafwandler“ in derselbe: *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994), S. 719.

ne ich, macht das innere Leben des Kunstwerkes aus. Dieser Gehalt ist Leben, insofern er Spannung ist. Und diese Spannung ist es, die ich mit dem Wort Autonomie von Ausdruck benennen will. Ausdruck als nicht weiter hintergehbare Daseinsweise von Kunst schafft erst Gehalt. Und, *vice versa*, der darin autonom werdende Gehalt zeigt sich im Ausdruck. Ein ästhetischer Gehalt ist so jenes, das als von außerhalb des Kunstwerkes her stammender Inhalt (dieses als primärer Weltbezug des Künstlers), hindurchgegangen ist durch das Ganze des subjektiven künstlerischen Wollens und die Notwendigkeiten, die künstlerische Gestaltung eben fordert. Dies meint Gesetzmäßigkeiten, die nicht bloß von irgendwoher gegeben sind, sondern sich im intensiven Umgang mit den zu gestaltenden Objekten selbst entwickeln und die von reinen Konzepten bis hin zu konkreter Arbeit am Klangmaterial reichen. Ausdruck ist ferner aber auch ein widerspruchsgeladenes und Widersprüche hervorbringendes Changieren zwischen Material und Materialgestaltung. Eben darum ist Ausdruck keine statische, fixe Größe, sondern eine sich selbst widerstrebende Einheit nicht erfüllter Antizipation und Realisierung subjektiver wie objektiver Tendenzen des von Künstlern gewählten Materials im Umgang mit jenem Material. Und dieses dynamische Wechselverhältnis ist als Grundbestimmung nun auf das Werk selbst anzuwenden: Das Werk²⁸ – und darin besteht die Lebendigkeit des Ausdrucks durch das Werk, die Sprunghaftigkeit und das Weltenschaffende von künstlerischer Sprache, ist nicht einfach nur ein bloß gemachtes, fertiges, abstraktes Objekt (wie es manch sehr enge Vorstellungen von Werkbegriff suggerieren), sondern es ist als Gemachtes vielmehr selbst schaffend. Das Werk, dessen inneres Leben im Ausdruck liegt, ist so gleichermaßen Subjekt wie Objekt. Es ist zweifach Objekt, indem es für uns, aber auch sich selbst ist; es ist zweifach Subjekt, indem es einerseits Erwartungen an uns, die Menschen richtet, andererseits sich selbst *wird*, sich in Zeit und Raum erst wesenhaft verwirklicht. Künstlerischer Ausdruck gebiert so Rätsel und die Seinswirklichkeiten des Werkes vervielfachen sich so in jeder neuen Aktualisierung dieses Ausdrucks, indem all diese Daseinsrelationen in ein ausufernd komplexes, kreatives Spiel miteinander geraten. Um nun zu verstehen, dass ein Kunstwerk Objekt, aber auch Subjekt ist, müssen wir bereit sein, die Autonomie jener internen Prozesse zu akzeptieren, die zwar von Menschen bewirkt, aber nicht von Menschen geschaffen sind. Der Künstler, ebenso wenig der Kunstwissenschaftler, kann wissen, was das Kunstgebilde bedeuten soll. Beide sind als Kunst Empfangende aber mit einer

28 Freilich ist hier mehr gemeint als die abendländische Konzeption des Werkbegriffs. Mit Werk ist hier all jenes gemeint, das eine Andersheit konstituiert, die nicht deshalb universale Ansprüche geltend macht, weil sie reproduzierbar wäre (eine Illusion, die verkennt, dass das ästhetische stets nur den Augenblick hat), sondern weil sie den Anspruch des Universalen, der als utopischer Sinn jedem *hic et nunc* entgegensteht, als unabweisbare Frage und gleichermaßen (von uns noch einzuholende geschichtliche) Antwort, in ihrer flüchtigen Anwesenheit vor uns stellt. Werk ist die Begegnung mit und die Herausforderung durch Geist als Vollzug, Realisierung von Geist.

Autorität konfrontiert, die nicht willkürlich bloß Assoziationen oder Erfahrungen hervorruft (i.e. kulturell oder gar subjektiv nur kontingent ist), sondern auf ein sinnerfüllendes Zentrum von Aussage in der inneren Erfahrung von menschlich existentiellem Ausdruck dringt. Normativ betrachtet entsteht aus dieser Relativierung unserer Ansprüche im Angesicht der uns völlig übersteigenden Sinnhaftigkeit eines Anderen, das sich nur durch die Erfahrung des Ausdrucks zeigt, so ein mehr als konkreter Auftrag, jegliche Mauer subjektiver Verbildung einzureißen und in einen Dialog der Erfahrung von Alterität (und mit dem konkreten Kunstwerk als diese Alterität konkret vermittelnde Instanz) einzutreten. Und gerade hier kommt das musikalische Material ins Spiel, das im Augenblick der kreativen Entfesselung, der Arbeit mit Material als eigentlicher Erfahrung von Ausdruck sein eigenes Leben erst beginnt.²⁹ In dem Charakter von Andersheit, der in diesen Beispielen durchschimmert, in der das Subjektive sich Objekt wird und

29 In meinen eigenen Kompositionen arbeite ich vor allem mit Methoden der Verschleierung und der Verunklarung von Fremdmaterial, das im dynamischen Wechselspiel mit den weiteren Materialien und musikalischen Formabsichten neue Bedeutungen herstellt. Das Material wird im Augenblick der Kontextualisierung und Sprachwerdung so ein ganz Anderes. Und dies zum Zwecke der Anverwandlung des ihm eigentlich Spezifischen. Das musikalische Gebilde dient in diesem Sinne dem tieferen Verständnis eines Fremden. Und es ist die gleichzeitig negativ-kritische Abstoßung als auch positiv-schöpferische Anverwandlung von Materialelementen. Denn das Material geht nie auf im Formganzen, es stellt dieses vielmehr in Frage im Maße der Vertiefung eines echten Dialogs mit dem Werkganzen und wird, streng genommen, von dort her erst Material. Deshalb ist die Aufgabe der Idee von Komposition als Materialfortschritt von vornherein obsolet, kommt mit dieser Idee doch eine vorkünstlerische Vorstellung von Material zum Zug, die Aussagen über Material als künstlerischer Kategorie treffen soll. Wer deshalb gehaltsästhetische Wendungen in einem vereinseitigend revolutionären Sinn proklamiert, wer sich vom Materialfortschritt lossagt, offenbart nicht nur ein verengtes Verständnis von Material als einem fälschlicherweise isolierten künstlerischen Parameter, sondern verkennt auch, dass Kategorien wie Material, Gehalt, Form, Konzept etc. eben erst im Ineinanderwirken der künstlerischen Aussage, *zwischen den Zeilen* (Broch), möglich werden. Oft verwende ich werkfremde literarische oder musikalische Zitate und Texte und übersetze jene in spezifische musikalische Prozesse des neuen Werks, deren Übersetzungsmethoden wiederum von einer dritten oder weiteren Instanz abhängen. Der Sinn zeigt sich nicht im Text also, sondern erst in der Textualität. So etwa in „Tombeau“ (2010) oder „Die Büste des Kaisers“ (2011), Werken, die musikalisch zutiefst von Überlagerungen, und sich gegenseitig auf verschiedenen Ebenen beeinflussenden literarischen Texten als musikalischen Materialien abhängen. Die Herstellung von Tonsatz als personaler Aneignung eines diesen Tonsatz formenden Anderen, einem Text etwa, schafft die Grundlage spezifisch künstlerischen Gehalts, der ausschließlich im Werk als künstlerischer Gehalt emergiert. Ich pflichte so Tarkowsky bei, der, dies mag eine Antwort auf die ganze Debatte einer angeblich gehaltsästhetischen Wende der letzten Jahre sein, bemerkt: „Ein Gedanke existiert bekanntlich nicht außerhalb der Kunst, sondern nur in der Kunst.“ in: Andrej Tarkowsky, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*“ (Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1989), S. 59.

zugleich an etwas Sinngebendes stößt, das in keiner der beiden Kategorien aufzugehen vermag, liegt der Sinn einer so besonderen Hermeneutik des Kunstwerkes, das uns im selben Maße zur Anerkennung von Unverfügbarkeit mahnt wie jede Begegnung mit einer anderen menschlichen Person. Als Erinnerung an, wie in Analogie zur Unverfügbarkeit des Individuums, vermag das autonome Kunstgebilde deshalb (darin sich zutiefst dem Gros von Alltagsverhalten- und Wahrnehmung sich widersetzend) Kritik an jeglicher falscher Objektivierung, und so an allem Bestehenden, Unschöpferischen zu sein. Von diesem Gegensatz aus zeigt das Andere der Kunst, dass wir alle, als bedingte und dennoch autonome Wesen, zur Autonomie in unserem eigenen Handeln berufen sind. Und doch ist diese künstlerische Autonomie nicht einfach selbstgenügsam. Das Kunstgebilde macht sich nämlich ebenso als Kritik an sich selbst geltend, Kritik an dem, was sich im Künstlerischen verwehrt, Gehalt zu sein, nur so tut. Insofern ist das autonome Kunstwerk immer Sinnfülle aus der Würde des Details und des Einzelnen, des Besonderen heraus, das nicht schematisierbar, verallgemeinerbar ist.³⁰ Im Falle autonomer politisch orientierter Kunst würde dies meinen, dass das Kunstgebilde seinen Gegenstand, aber auch das sich in ihm vollziehende mediale Wechselspiel eben nicht reduktionistisch vereindeutigte, simplifizierte und instrumentalisierte, wie es die postautonome Konzeptmusik der letzten Jahre praktizierte. Nicht also sind Kunstwerke herzustellen, die so affirmativ mit ihren Inhalten hantieren, dass ihnen nur positiv affirmativ oder negativ ablehnend begegnet werden kann (und die deshalb vom ästhetischen Gehalt nicht im Ansatz etwas wissen lassen). Autonome Kunst dringt auf die Erweiterung, die Sensibilisierung, die Neuausrichtung der je eingebrachten Rezipientenperspektive, dringt auf Verwandlung und Neuwertung des in seinem Wahrnehmen und Denken Ernst genommenen Subjekts durch herausfordernde Grenzerfahrung, durch ein echtes Gegenüber von Gehalt, das das Denken und Wahrnehmen öffnet. Autonomieanspruch bedeutet so wesentlich eine durch Ausdruck in Gang gesetzte Dynamik, ein mehrdimensionales Feld von Kritik an dem, was einer Autonomie, die das Kunstwerk ebenso wie das Individuum auszeichnet, entgegensteht.

Imagination erweist sich meines Erachtens als weiterer Schlüsselbegriff, an den zu erinnern es sich gegenwärtig lohnt. Imagination als ästhetisches Denken von Orten, die aus der Schaffung neuer Kontexte von Wahrnehmung hervorgehen, mahnt an ein immer unausschöpfbares, nicht gekanntes Grundsätzliches, das beides, Welt und uns Selbst, zutiefst aufeinander verweist. Imagination dessen, was das Kunstwerk sein will und ist, führt uns selbst nicht nur in neue Räume, sondern offenbart dabei, was wir sind und darüberhinaus sein sollen, entzieht sich so gerade dem, was wir kategorial Selbst und Welt nennen. Nicht das Wolkenku-

30 Ein wichtiges Argument übrigens gegen alle vermeintlich wissenschaftlichen Versuche, konkrete Aussagen über Kunst zu machen, die sich eben nur künstlerisch machen und nachvollziehen lassen.

ckucksheim des zu spät gekommenen Romantikers oder Autonomieästheten ist hier gemeint, sondern ein intensivierter Sinn für das Mögliche, der eine Multidimensionalität in der Annäherung an und Reflexion von Wirklichkeit schafft, die der oft würdelosen Eindeutigkeit dessen, was die Enge unserer Vorstellungskraft normalerweise als Wirklichkeit bezeichnet, vehement widerspricht. Und je stärker, reicher, vielfältiger diese ästhetisch antizipierte Wirklichkeit ist, desto eher werden wir bereit sein, auch die außerästhetische Welt neu zu sehen, diese Welt zu verändern. Solche Imagination wird getragen durch die gesteigerte Aufmerksamkeit im Umgang mit künstlerischen Mitteln. Und so eröffnet nur sehr hohe künstlerische Qualität der nachschaffenden Imagination genug Freiraum. Diese Qualität macht Kunst nicht nur zur Form der Kritik an der Außenwelt, sondern auch zu einem Medium der Selbstkritik. Imagination wird so zur Kritik der Kritik selbst. Als Kritik im ersten Sinne ist sie nämlich ein Prozess der Infragestellung des eigenen Selbst-, Kunst- und Weltbegriffes durch die schiere Überforderung durch die Würde des Anderen; im zweiten Sinne ist sie Kritik an dieser Kritik, an diesem Anderen, indem sie die Eindeutigkeit ihres Soseins durch das Aufschließen neuer sprachlicher Erfahrungsräume und damit neuer Möglichkeiten von Sinn und Wahrnehmung permanent unterwandert. Sprache als immanente Kritik an Sprache, auch der eigenen Sprachlichkeit als Affirmation verweigert sich so der bloßen Wiederholung, geht es ja um die permanente Relativierung des Gesagten in einer durch Ausdruck sinnstiftenden Schaffung von Textualität. Das ist auch der tiefere Grund, weshalb es in der Kunst, nicht nur in der Kunstmusik, auf formaler Ebene keine Wiederholungen, immer nur Verwandlungen geben kann. Deshalb benötigen wir ganz allgemein, daran mag uns diese hermeneutische Binsenweisheit erinnern, die gerade in den Debatten der Neuen Musik der jüngeren Vergangenheit zu oft verkannt wurde, selbst in Musikformen, denen es gar nicht primär um Klangmaterial geht, neben der lebendigen Interpretation einen technisch kompromisslosen Begriff von Komposition, der das Theorem des Materialfortschritts weiter realisiert. Denn Interpretation und Komposition als unermüdlicher Arbeit an Material zielen auf dieses Grundprinzip von Kunst, einer Verwandlung nichtästhetischer Realität in künstlerische Wirklichkeit als Bedingung der Möglichkeit von Ausdruck.³¹

Damit ist auch gesagt, dass die persönliche, von subjektiver Verantwortung getragene Reaktion auf das Nicht-Ästhetische, auf Welt als Aufhebung dieses Objektiven durch das sich selbst im Ausdruck übersteigende und sich deshalb

31 Materialfortschritt bezieht sich nämlich nicht in positivistischem Sinne auf neue Klänge, wie manche es in den letzten zehn Jahren immer wieder behaupteten und es noch tun, sondern auf die sich kreativ erneuernde menschliche und damit geschichtliche Beziehung zu all jenem und zwischen all jenem, was dem menschlichen Ausdrucksbedürfnis und später kunstobjektimmanenten Abläufen als künstlerisches Material dient.

selbst überschreitende, verwandelnde Subjekt,³² nun zur eigentlichen Aufgabe des Künstlers und aller an Kunst Teilnehmenden wird, deren Selbstbestimmung als Subjekte gerade durch bestimmte Neo-Avantgarden auch in der Musik zunehmend unterwandert wird. Dies meint, dass diesseits und jenseits des Werkes Kunstpraxis von einem Autonomiebegriff im Ausdruck umfassen ist, der sich weder auf den bloß subjektiven Aussagewunsch, noch die Notwendigkeit einer vermeintlich werkimmanenten gebotenen Methode (dies als Ästhetizismus) oder dem Werk äußerlichen sozialen, privaten, kunstgewerblichen, ökonomischen Determinanten stützen kann und darf. Denn das markierte eine Fetischisierung und so gerade ein Verfehlen der ästhetischen Autonomie, ein Missverständnis von Kunst.³³ Die

32 Ich halte, um ein extremes Beispiel zu bemühen, den KZ-Schergen, der Wagner hört, für kein Argument gegen Kunst oder deren Wirkungslosigkeit, vielmehr, abgesehen von allen anzustellenden ethischen Argumenten, rein ästhetisch betrachtet für ein Argument gegen einen Banalsten. Künstlerischer Ausdruck als Pointe ästhetischer Autonomie, in dieser ästhetischen Geltung bis in die letzte Konsequenz hinein nachvollzogen, schafft gerade die unhintergehbare Forderung der Neuwerdung innerweltlichen Handelns gemäß dem Postulat menschlicher Autonomie und Würde, die das autonome Kunstwerk aktualisiert.

33 Unter Autonomie verstehe ich hier weniger eine bloß institutionell autarke Stellung von Künstlern, noch geht es nur um Konzepte von Autonomie wie sie im Laufe der Geschichte entwickelt wurden, obwohl solche als Wechselspiel gesellschaftspolitischen Diskurses und ästhetischer Theoriebildung insbesondere im 18. und 19. Jahrhundert in den Blick zu nehmen sich lohnt, etwa bei Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2001) oder Jean Starobinski, *Die Erfindung der Freiheit. 1700–1789* (Genf: Skira, 1964). Autonomie, wie sie oben gemeint ist, erweist sich unter der Erfahrung der Alterität des Kunstgebildes als historischen Kontingenzen überlegene systematische Zuschreibung, die politische und ideengeschichtliche Entfaltungen erst ermöglicht (und nicht umgekehrt). Als systematische Herausarbeitung des Begriffs der ästhetischen Autonomie ließe sich so nicht nur auf den Wittgenstein der *Philosophischen Untersuchungen* und die dort vorgebrachten Überlegungen zum Sprachspielproblem hinweisen, die gewissermaßen einen Kulminationspunkt der theoretischen Diskussion bilden, die von Kant über u.a. Schiller, Schelling, die Gebrüder Schlegel bis hin zu Hanslick führt. Insbesondere muss auf Kant selbst und dessen *Kritik der Urteilskraft* verwiesen werden. Der dort vertretene Praxisbegriff (Urteilskraft) soll nicht nur das zentrale erkenntnistheoretische Problem von Transzendentalphilosophie, der Frage nach synthetischen Urteilen a priori, als eine Versöhnung von Erkenntnis- und Handlungstheorie lösen, sondern führt auch zur Entdeckung der ästhetischen Autonomie. Dass dieser Praxisbegriff ausgehend vom Konzept der Urteilskraft philosophisch sehr früh auch zu einer Entwicklung des Begriffs der Weltanschauung führt, ist kein Zufall und im Blick zu behalten, wenn man die gesellschaftspolitische, anthropologische Dimension von Kunst bei Schiller, aber auch bei den Stiftern Hölderlin, Hegel und Schelling (etwa im Ältesten Systemprogramm des Deutschen *Idealismus*) zu verstehen sucht. Ich halte den Grundgedanken der Verschränkung von ästhetischer Sphäre (als unhintergehbare autonom) und Ethik, bzw. sozialem, politischem Handeln für aktuell. Dass weder eine ideologische Ablehnung verkäthetischer Konzepte, noch auch Skepsis gegenüber einem u. a. von Adorno for-

Gebotenheit des Subjektiven und werkimmanent Notwendigen legitimiert sich ja erst im echten Dialog mit dem Gebotenen der geschichtlichen Stunde – und dies als tatsächlich *ausgedrückte* Spannung im Akt kompositorischer, schöpferischer wie auch nachschaffender Autonomieerfahrung. (Und als Realisierung dieser Erfahrung ist die Verantwortung des Publikums zwar eine andere, aber keinesfalls passive oder gar geringere als die jener, die Kunst schaffen oder vermitteln.) Die gemeinte Spannung des Ausdrucks erweist sich in der werkimmanenten Arbeit am künstlerischen Material, in der Formung also, oder traditionell gesprochen, im Tonsatz als einer von existentieller Verantwortung und Erfahrung vollzogenen, vom schöpferischen Subjekt bezeugten Spannung zwischen Formung und Geformten, Formendem und zu Formendem, die Wirklichkeit schafft und so außerästhetischer Welt als bloß schematisierter Kategorie entgeht. So waren es im konkreten Fall meiner persönlichen Ästhetik v.a. Strategien des Tonsatz, die es mir erst ermöglichten angesichts einer stark von äußeren politischen Partikularinteressen getragenen Gedenkmusik zur Leipziger Völkerschlacht („Den 50300 und den Ungezählten“ und „...und unverschleiert siehst du göttlich Leben...“³⁴ [2012/13]) eine Spannung zwischen der Repräsentation politischer Inhalte und einer ästhetischen Eigenanspruch geltend machenden Betrachtung dieser Inhalte herzustellen. Dies sollte der Gefahr bloßen Kommentierens und der Affirmation eines außerkünstlerisch Offenkundigen, Plakativen entgegentreten. Aufgabe der politischen und konzeptuellen Musik scheint mir so insbesondere in der Verschränkung radikal werkimmanenten, partikularen Denkens mit jenem, was nicht Werk ist, zu liegen. Die Musik ist dabei nie Selbstverständliches, das einfach aus dem Kontext des sozial Übereingekommenen, Gegebenen hervorgeht. Die kompositorisch-individuelle *Écriture* bildet den subjektiven, kritischen Rückhalt, um der falschen Verobjektivierung von Welt (Objektivierung als bloßem Ausschluss

mulierten soziologischen, geschichtsphilosophischen und möglicherweise normativen Verständnis von Kunst als autonomem Bereich menschlichen Widerstands gegenüber sozialer und politischer Entmündigung die Kategorie des Autonomien erledigt, spiegeln auch jüngere Publikationen zum Thema. Hier geraten, auf unterschiedliche Weise und aus der Sache heraus argumentiert, schließlich die Kantschen systematischen Feststellungen der ästhetischen Autonomie gegenüber Ansprüchen theoretischer und praktischer Philosophie, Wissenschaft und Ethik, wieder ins Zentrum. Hinzuweisen ist etwa auf Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klang. Eine Philosophie der Musik* (Berlin: Suhrkamp, 2014), aber auch auf die erfahrungsästhetisch orientierte Arbeit *Ästhetik der Installation* (Berlin: Suhrkamp, 2013) von Juliane Rebentisch, die gerade aus der Auseinandersetzung mit offenen Kunstwerkformen den ästhetischen Autonomiebegriff aktualisiert.

- 34 Kai Johannes Polzhofer, *Trauermusik im Gedenken der Völkerschlacht. Diptychon für gemischten Chor, einen Knaben, Dirigenten, Kammerorchester und fünf Lautsprecher nach Texten von Fichte, Schelling, Hegel, Hölderlin und der Heiligen Schrift. I: „Den 50300 und den Ungezählten“, II: „...und unverschleiert siehst du göttlich Leben...“* (Brühl: Edition Gravis, 2013).

subjektiver Autonomie) zu entgehen. In Auseinandersetzung mit Uneigentlichkeiten von Weltbegriffen ist dies eine nicht selbstverständliche Konkretion und Ereignishaftigkeit, die eben über die Tautologien dieser uneigentlichen Begriffe hinausgeht, Erkenntnis im Sinne der Arbeit an neuen, eigentlicheren Vorstellungen von Welt und Selbst, stiftet. In der Folge werden bloße Inhalte, Allgemeinheiten überwunden. Kunst repräsentiert so nicht einfach *Etwas*, sondern *etwas*, Inhalte werden durch den ästhetischen Sinn in ästhetische Gehalte umgeformt. Allgemein ließe sich deshalb auch sagen: Kunst kennt keine Inhalte, nur Gehalte. Und, dies scheint mir wesentlich festzuhalten, diese Gehalte fußen auf der Qualität des ästhetischen Vorstellungsvermögens. Die Gehaltmäßigkeit steht und fällt also mit seiner formalen Überzeugungskraft. Es geht, dies sei angemerkt, hier nicht um reinen Tonsatz, um eine falsche Vorstellung von traditioneller musikalischer Komplexität, sondern um die Intensität mit der sich der Umgang mit Außenmusikalischem, mit kritischer Reflexion von Selbst und Welt, im Formdenken widerspiegelt, von Formgestaltung in Gehalt transformiert wird. Solche künstlerische Arbeit manifestiert sich nicht nur in den großen, starken, lauten Gesten, sondern vor allem auch in den formalen Details, den Subtilitäten der Imagination und Wahrnehmung. Und gerade deshalb in den Raffinessen des künstlerischen Umgangs mit Material. Ein hier einzufordernder Qualitätsanspruch als Geltendmachen von imaginativer Weite ist deshalb nicht normativ-ideologisch verengter Snobismus. Vielmehr grenzt solches an ein elementares Recht des Menschen als sich im Ausdruck selbst und seine Umwelt erfassen wollendes Wesen. Kunst schafft immer Welt und ist deshalb als Kunst stets eine sozial subversive Kraft. Unkunst erschöpft sich im Ästhetizismus (häufig einem zu viel an Form) oder bildet, dies die politische Unkunst (oft ein zu wenig an Gestaltungstalent von Form wie Material), Welt nur ab. Damit bestätigt Unkunst den Menschen gerade in seinen Schwächen durch ein zu wenig an Sinnlichkeit als Geist, treibt in eine Enge von gedoppelter Pseudowirklichkeit, eine affirmative Ohnmacht, aus der wir alle durch das Ereignis autonomer Kunsterfahrung herauszuführen wären.

V.

Ganz allgemein ließe sich fragen, was einer uns in den letzten Jahren zunehmend so nihilistischen Kunstwelt entgegensetzen wäre, einer Praxis Neuer Musik nottut, die dem künstlerischen Drang v.a. mit ideologischer Vereinseitigung, vorschnellen und halbherzigen Lösungen künstlerischer Verengung begegnete. Wie antworten auf die künstlerischen Attitüden im Gewand der ästhetischen Simplifizierungen hier, das Tönen des Ewiggleichen eines eingeschliffenen Betriebs dort? Was pseudo-ästhetischem und künstlerisch regressivem, leerem Konservativismus einerseits, was einer musikalischen Praxis oft so viriler und *hipper* Kraftbekundung, einer karrieristischen Kunst des Zauderns oder des sich fetischisierenden

Anbequemens an Moden andererseits entgegenzusetzen? Wie der heimlichen Angst ums eigene Fortkommen in einem um sein Überleben kämpfenden Kunstsystem, das junge Künstlerinnen und Künstler so oft zu Anbiederung oder jener als Eklat und als vermeintliche Kritik verschleierte Stromlinienförmigkeit drängt, die die Festivals prägt, antworten?

Was der Neuen Musik unserer Tage generell Nottut, ist Kunst im Modus des echten, aus der Sache heraus erwachsenden Widerstands. Dabei ist es gleichgültig, ob dies neotonal, neukonzeptualistisch, minimalistisch, spektralistisch, komplexistisch geschieht.³⁵ Es geht angesichts elementarer und sehr dringlicher ästhetischer und politischer Fragen kaum um solche der Schulen (die den Blick auf jene meist nur zu verschleiern antreten), noch geht es im Ringen um Autonomie um die Frage nach der Abgrenzung der verschiedenen Kunstsparten voneinander³⁶, sondern es geht um die sie legitimierenden Grundentscheidungen, die nur aus autonomem Anspruch in einer Praxis von Autonomie sich entfalten können. Und dies als künstlerische Frage eines ehrlichen Bekenntnisses zu einer Kunst, die den Menschen im Blick hat. Damit ist gesagt, dass es um Kunst geht, die sich nicht in der Parole des Scheindiskurses verschwendet, sondern auf ausdauernde Arbeit an echten Inhalten und deren überzeugende Wandlung in tatsächliche Gehalte drängt. Damit ist auch gesagt, dass die bloße Anerkenntnis der allgemeinen sozioökonomischen Bedingtheit künstlerischer Praxis, nicht einmal die bloße künstlerische Darstellung jener genügt, um sich der Herausforderung des Wirklichen, der Welt zu stellen. Nur aus der Erfahrung der gelingenden ästhetischen Autonomie – die ein nur ästhetisch zu vollziehendes Erleben ästhetischer Immanenz leisten kann – als ein aus diesem Erleben erwachsendes widerständiges Verweisen auf eine sinnvolle Andersheit, vermag alles Einzelne in seinem nichtgenerischen Eigenrecht gestützt zu werden. Und all dies durch eigenwillige, weil persönlich und existentiell im Letzten Verantwortung übernehmende Sprachfindung. Ein gutes Beispiel ist die zutiefst individuelle Musik Steven Kazuo Takasugis, der für sein letztes, musikalisch enorm progressives, im Detail mit beinahe Webernscher Akkuratess durchkomponiert, knapp einstündiges Werk acht Jahre lang arbeitete und erst im Nachhinein einen Auftrag erhielt.³⁷ Diese gleichermaßen exzentrische, tonsetzerisch brillante, gehaltvolle Arbeit gemahnt auch an den

35 Denn gerade diese sogenannten ästhetischen Diskurse verschleiern die Tatsache, dass es, zumindest heute, weitgehend um Profilierung durch inhaltlich leere Positionen im Wettstreit um Ressourcen, nicht aber um wertvollere, zeitgemäßere, substanziellere ästhetische Ansätze geht. Das zweifelhafte Motto von *bad advertisement is better than no advertisement* findet auch hier Anwendung.

36 Denn Autonomie als Grundbegriff ist prinzipiell nicht im Kontext der Fragen nach Medialität oder Genrespezifität zu verorten.

37 Die Rede ist von der *Sideshow* (2009–2015), ein gegenwartskritisches, politisches Kammermusikwerk, das Musiktheater wie absolute Musik in der Tradition Schönbergs, Brahms', Handkes und Brechts verbindet. Zu verweisen wäre aber auch auf die lange

Wert künstlerischer Intransigenz, die aller Kunst, die nicht schon auf noch so unmerkliche Weise in den Plausibilitätsstrukturen des privaten sozialen Milieus oder idiosynkratischen Befindlichkeiten vorfindlich ist, sich auch nicht aus trivialen Effizienz- und Karrierestrategien Einzelner herleitet, eignet. Mir scheint in diesem Sinne eine Kunst zielführend, die die riskante, da die Marginalisierung wie im Falle Takasugis in Kauf nehmend, Verantwortlichkeit des imaginativ vermittelten Widerstandes von Geist gegen Formen entmündigender Fremdbestimmung Ernst nimmt und als Widerstand utopisch-kritischer Imagination Risiken eingeht (was mehr ist als bloßes Experiment). Dies bedeutet die Erarbeitung einer unerhört neuen Verfeinerung und Brechung von Wahrnehmungsperspektiven, die eine neue Wachheit für die Sinnlichkeit des Denkens schafft. Auch eine Kunst schließlich ist gemeint, die respektvoll einen singulären Dialog mit dem Singulären, Randständigen, Individuellen, Peripheren, Unterdrückten in einer Welt systemkonformer Gesichtlosigkeit etabliert. Kunst, die durch ihre enorme Qualität, ihr ästhetisch echtes Gelingen, die so sehr Zukunft wie echte Gegenwart ist, den visionslosen kulturpolitischen Verwaltern, die nach Quoten jagen und dabei die Sache vergessen, den so sehr in ihrer Zeit befangenen Künstlern, denen selbst der Protest noch zur Anbiederung wird, eine Alternative vor Augen führt. Warum nicht weiterhin an radikale künstlerische Autonomie glauben, die sich dem Bestehenden insofern überlegen erweist, indem sie den Möglichkeitssinn einer alles riskierenden Kunstsprache folgt, sich viel weniger an äußeren Faktoren orientiert, als vielmehr durch Imagination dem Wahrnehmen und Denken einen Ort aufschließt, an dem es noch nicht war und doch immer gewesen sein wird?

Das Diesseits des Kompositorischen erfüllt sein volles Potential, eigentliche Gegenwart zu sein, nur durch eine hochentwickelte Sprache, die selbst utopische und damit, rein sprachlich, also an den etablierten Kriterien von Sprache gemessen, absurde Praxis ist. Nur so öffnet künstlerische Sprache sich auf einen Sinn hin, der über Sprache hinausweist. Es geht so um Nichtsprache, die doch als gelingendes Sprechen Autonomie bezeugt, also Kunst ist. Denn Welt, Gegenwart ist in Fülle nur durch ihr Anderes. Deshalb ist Kunstmusik (es erübrigt sich hier zu sagen, dass authentische Kunst immer sozial relevant ist) so sehr Diesseits wie Jenseits. (Und autonome Kunst ist eben kein Gegensatz zum Politischen.) Die Arbeit an solchem scheint eine Sysiphosaufgabe, die tatsächlich nur den allerwenigsten überhaupt gelingt. Wie sich diese gestalten kann, wird nicht die Polemik, nicht die Ideologie, dies wird sich nur durch die den Zwängen des *Jetzt* innerlich überlegene Integrität einer Praxis echt autonomer und deshalb schöpferischer Imagination zeigen.

weitgehend unbeachteten Stücke der für Kopfhörer komponierten Musik, die zwischen 1999 und 2009 entstanden.

ABSTRACT: Ästhetische Autonomie als soziale Aufgabe – The text discusses possible aesthetic consequences of a neo- or post-avant-garde artistic situation, as elaborated in recent studies of Peter Bürger and Hanno Rauterberg. The author discusses their views on tendencies towards consumerism and “re-feudalization” within contemporary art as well the “open cynicism” of conceptual art. Going further, the author analyzes tendencies to deny or even suppress aspects of artistic creation in contemporary music, as well as the disappearance of the humanistic notion of art’s ability to exist as a mode of resistance against repressive social and political orders. In contrast, the thesis is made that, music, entailing aesthetic autonomy, is crucial, precisely today, as an essential mode of artistic production with wider social relevance.