



Der italienische Politikwissenschaftler und Philosoph Antonio Negri, einer der bekanntesten neomarxistischen Denker der Gegenwart, leitete bei *Thinking Together* die dreitägige Arbeitsgruppe *Time for Revolution*. (Foto: Kai Bienert, © MaerzMusik/ Berliner Festspiele)

Akzeptanz europäischer Zeitbegriffe und unserer Strukturierung von Zeit in Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft in die Einheiten von Sekunden, Minuten und Stunden eine Folge der Expansionspolitik der europäischen Kolonialmächte seit Beginn der Frühen Neuzeit ist.

Die sechzehn Vorträge verblieben nicht nur bei den »großen« gesellschaftlichen Themen, sondern wendeten sich ebenso materialisierten Auseinandersetzungen mit Zeitlichkeiten in Form von musikalischen Werken zu. So konstatierte etwa Helga de la Motte-Haber der zeitgenössischen Musik eine unaufdringliche Form der Politisierung von Zeit, wenn Komponisten und Interpreten davon absehen, ihren Rezipienten die eigenen Zeitkonstrukte aufzuzwängen.

Nach diesem abwechslungsreichen Vortrags-Wochenende hatte die Festivalleitung unter ihrem neuen Leiter Berno Odo Polzer die Auflösung des klassischen Frontalvortrages geplant. Während der nächsten sechs Tage fanden verschiedene Workshops, Seminare und Diskussionsrunden in den Räumlichkeiten des Hauses der Berliner Festspiele statt. Leider wurde hier auf eine Aufzeichnung verzichtet, sodass notgedrungen einige vielversprechende Angebote nicht wahrgenommen werden konnten.

Die Begleittexte, die von manchen Gruppenleitern gestellt wurden, ermöglichten fruchtbare Diskussionen, jedoch warfen einige der Sitzungen auch die Frage auf, wie ernst man es wirklich mit den Teilnehmenden meinte. Einige Male wurde selbst der weite Rahmen eines *Thinking Together* überspannt: Was die Mitarbeiter des DFG-Schwerpunktprogramms *Ästhetische Eigenzeiten* mit ihren Vorträgen zur Niederländischen Landschaftsmalerei, zu einem Besuch des Disneyland Paris oder zur Ästhetik von Porträts der Bundeskanzlerin im Festival bezwecken wollten, erschloss

46 sich nicht. Und der Versuch, eine Beziehung

zu den Zeitfragen der *MaerzMusik* durch die inflationäre Verwendung theoretischer Begriffe wie Bachtins Chronotopos herzustellen, scheiterte schon daran, dass die Vortragenden anscheinend selbst nicht begriffen, worauf es ihnen eigentlich ankam.

Der Höhepunkt des *Thinking Together* stellte der dreitägige Workshop mit dem italienischen Philosophen Antonio Negri dar, der die richtige Balance zwischen Vortrag und Fragerunde fand, mit seinen Ideen jedoch noch eine gehörige Portion von Endzeitstimmung, die sich über die Tage bereits manifestiert hatte, hinzugab. Seines Zeichens Marxist, war es absehbar, dass Negri nach einer neuen Revolution rief. Unbeantwortet blieb da die Frage, wo die revolutionäre Klasse heute zu finden ist, wer die Menschen sind, die heute Revolutionäre sein würden. Negri selbst scheidet aus Altersgründen aus und nach einem Blick auf die Szene der neuen Musik, wie sie sich bei der *MaerzMusik* präsentierte, ist auch aus dieser Richtung wenig zu erwarten: Noch ergeht sie sich lieber in sektiererischen Ritualen, wie es zum Auftakt der Vorträge mit dem Programmpunkt *Sharing the Eclipse* anlässlich der Sonnenfinsternis geschah, als dass sie sich ihrer Verantwortung und Rolle in der Gesellschaft bewusst wird. Die vieldeutigen Beiträge des neuen Konzepts der *MaerzMusik* zeigen jedoch, dass die Weichen gestellt sind.

Patrick Becker

Musik als Zeitgenossin

Mit der Übernahme der künstlerischen Leitung des Festivals *MaerzMusik* durch Berno Odo Polzer erlebte es eine Neuorientierung als *Festival für Zeitfragen*. Das bringt Veränderungen; nicht nur für das Berliner Festival, sondern für den gesamten Betrieb der neuen Musik. Die Bedeutung des »Zeitgenössischen« der Musik, als des schlicht quantitativ Gleichzeitigen, als eben das, was heutzutage komponiert wird, gewinnt eine qualitative Bestimmung. Musik wird auf ihre *Zeit-Genossenschaft* verpflichtet. Beim *Festival für Zeitfragen* ist die Musik Mitstreiterin in unserer Zeit, setzt sich der Konfrontation mit der Öffentlichkeit aus und greift damit ein Klima auf, das sich generell in der neuen Musik abzeichnet: ihre reflexive und kritische Teilhabe an ihrer Gegenwart.

Zwei neue Formate der *MaerzMusik* sind hierbei wesentlich: erstens das Diskursformat *Thinking Together*, das das Festival mit Vorträgen, Diskussionen, Lesungen theoretisch begleitet. Die Musik wird mit ihrem reflexiv Anderen konfrontiert, stellt sich explizit in eine

soziale Auseinandersetzung mit Philosophie, Gesellschaft, Ökonomie, Politik, Kultur – mit anderen Formen und Strategien der Zeitgestaltung. Das Verhältnis dessen, wie Zeit in der Gesellschaft verwaltet wird und wie Musik dem etwas entgegenzusetzen hat, steht im Zentrum der Auseinandersetzungen.

Das zweite neue Format ist das Konzertformat *Liquid Room*¹. Es sind mehrere Bühnen im Saal verteilt, die, teilweise Inseln gleich, von allen Seiten zugänglich sind. Das Publikum bestimmt so selbst den Ort, von dem aus die Stücke wahrgenommen werden. Außerdem werden Stücke gleichzeitig an verschiedenen Orten im Raum gespielt und die Zuschauerin kann die Aufmerksamkeit mal hierhin, mal dorthin richten. Während des ganzen Abends sind die Türen des Saales offen, sodass man sich nicht nur innerhalb des Saales, sondern auch zwischen Saal und Nicht-Saal frei bewegen kann. Diese Situation beeinflusst besonders unter zwei Gesichtspunkten die musikalische Situation:

Zunächst wird so die Musik »dem Zugriff« von unendlich vielen Perspektiven geöffnet. Ihre Objektivität ist nicht einseitig nachzuvollziehendes Ideal, dem die Rezeption sich schlicht anzunähern hat, sondern eine vielseitige Bestimmtheit, deren Momente nicht einfach in ihrer Gegebenheit aufgefasst, sondern zuallererst erkundet werden wollen. Aus jeder Perspektive gibt eine Musik unterschiedliche Qualitäten preis, die tatsächlich von der Perspektive der Rezeption abhängig sind, indem sie erst entsprechend des räumlichen Aufenthaltsortes des Hörers rezipiert werden. Die Musik wird durch dieses Setting geöffnet und lädt zu vielseitigem Zugang ein, der nur in dieser »flüssigen« Form möglich ist. Es werden in der Musik selbst Momente freigelegt, die in einer klassischen Konzertsituation überhaupt nicht zur Erscheinung kommen: So kann man ganz nah an ein einzelnes Instrument herantreten, seinen Klang hervorheben, oder die Musik an sich vorbeiziehen, annähern und entfernen lassen. Die Musik ist eine Andere!

Zur Entsprechung von Kunst und Gesellschaft

Der zweite Gesichtspunkt liegt in der Weise, in der der *Liquid Room* die Rolle des Publikums zum Gegenstand macht. Die Hörerin wird in diesem Format vor Entscheidungen gestellt, die ihr das klassische Konzertformat abnimmt. Das ermöglicht Selbstbestimmung und Freiheit, mit der musikalischen Situation umzugehen, auf sie einzuwirken, sich zu entziehen. Die Veranstalter kündigen an, dass dieses Format »dem nomadischen Leben und seiner Logik der permanenten Verwandlung mehr zu ent-

sprechen scheint, als das Stillsitzen im abgedunkelten Konzertsaal«. [Hervorhebung: JIK] Und wahrhaftig: Dies nomadische – heimatlose² – Leben findet seinen festen Platz in diesem Format. Wenn die Musik zu anstrengend wird, schaltet man sie einfach ab, wenn sich ein Bedürfnis meldet, befriedigt man es, wenn ein wichtiger Anruf eingeht, nimmt man ihn an und lässt seine Zeit von der *außermusikalischen Realität* in Anspruch nehmen. Man ist unverbundlich, flexibel, frei. Diese Konzertsituation entspricht so gewissen gesellschaftlichen Wahrnehmungen. Dennoch soll der *Liquid Room* gleichzeitig Mittel eines Widerstandes gegen die gesellschaftliche Realität sein: »Musik ist ein Medium, das chronologische und effizienzorientierte Ordnungen sprengen kann[...], dem das Festival in ungewöhnlichen Konzertsituationen [...] nachspürt.«³ Der *Liquid Room* hat damit eine doppelte Funktion: Er soll einerseits »dem nomadischen Leben und seiner Logik entsprechen«, andererseits aber »effizienzorientierte Ordnungen unseres Lebens sprengen«.

Dieses widersprüchliche Verhältnis eröffnet eine Schwierigkeit, die es bewusst als solche aufzufassen gilt. Es ist ein Widerspruch, in dem Kunst sich bewegt, seit sie sich als autonome Kunst von der gesellschaftlichen Vereinnahmung emanzipiert, sich ihr widersetzt. In diesem Widersetzen kommt sie doch nicht umhin, Gesellschaft zu entsprechen. In jedem Versuch, Autonomie zu denken, kehrt Gesellschaft quasi durch die Hintertür zurück in die Kunst: bei Kant durch den Freiheitsbegriff⁴, bei Moritz als Nachahmung der (zweiten) Natur⁵, bei Hegel in Form seiner Beziehung zur Wahrheit überhaupt⁶. Die Schwierigkeit des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft liegt also jeweils in dem Widerspruch, dass, indem Autonomie gedacht wird, ihr Begriff gesellschaftlich ist, wogegen sich ja gerade der Begriff der Autonomie zur Wehr setzt. Adorno hat dieses Verhältnis von Autonomie und Gesellschaft expliziert und diesen Widerspruch als notwendigen Widerspruch – dialektisch – aufgefasst. Demnach ist Autonomie der Kunst selbst als historische Erscheinung nur im gesellschaftlichen Kontext der Emanzipation des Bürgertums zu denken, ist also selbst gesellschaftliches Phänomen. Gleichzeitig ist ihr Inhalt gerade der Widerstand gegen den gesellschaftlichen Nutzen (zum Beispiel als das Nutzlose). Ihre gesellschaftliche Funktion ist ihre Funktionslosigkeit.⁷ Und genau dadurch wird sie erst tatsächlich gesellschaftlich: als konkrete Negation von Gesellschaft.

Praktisch wird diese Negation beispielsweise durch die Gewalt⁸, mit der der Konzertsaal das gesellschaftliche Leben aus sich

2 »[E]ine Welt, in der keiner mehr ausgeschlossen wäre.« – Theodor W. Adorno, *Die Wunde Heine*, in: Gesammelte Schriften Band 11, 1974, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, S. 100.

1 Das Konzept *Liquid Room* wurde vom Ictus Ensemble (Brüssel) entwickelt und zusammen mit Berno Odo Polster für die *MaerzMusik* 2015 und die Räumlichkeiten des Hauses der Berliner Festspiele neu »komponiert«. (Die Red.)

3 Aus der Zeitschrift ZEITFRAGEN zur *MaerzMusik* 2015.

4 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2009, z. B. S. 67.

5 Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, in: Werke, zweiter Band 1981, Insel Verlag, Frankfurt am Main, z. B. S. 560

6 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik I* (= Werke Band 13), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970, z. B. S. 42 ff.

7 Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (=Gesammelte Schriften Band 7), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003, S. 337.

8 Der Begriff der Gewalt ist hier auch in der Bedeutung des Machtbegriffs Foucaults denkbar. Ich glaube aber, dass der Begriff der Gewalt Problematiken zuspitzt, wo sie der Begriff der Macht eher verwischt. Zum Begriff der Macht bei Foucault, siehe z. B.: Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Merve Verlag, Berlin 1978, S. 34 ff.

ausschließt. Der Konzertsaal ist die autoritäre Exekutive der Emanzipation der Musik. Hier gilt sein Reglement im Dienst der Verteidigung der Musik gegen gesellschaftliche Vereinnahmung: Es herrscht Ruhe, es ist dunkel, die Aufmerksamkeit wird *mit Gewalt* auf die Musik gerichtet. Diese Gewalt ist ein Mittel, sich der Gewalt der Realität zu erwehren.

In dieser Gewalt, mit der Musik ihre eigene Totalität aufrechterhält, ist sie der Gesellschaft *entsprechend*. Diese Entsprechung ist aber diejenige, in der Kunst der Gesellschaft entspricht, *indem* sie sich ihr widersetzt, während die Entsprechung des *Liquid Room* mit der Gesellschaft diejenige ist, in der Kunst der Gesellschaft entspricht, indem sie sich ihren Bedürfnissen anpasst: Flexibilität und Gleichgültigkeit. Der *Liquid Room* verzichtet darauf, die Realität aus sich auszuschließen, was wenigstens zu gewisser Zeit und in begrenztem Maße die Errungenschaft des Konzertsaals war. Die Musik setzt sich damit der Gefahr aus, sich in ein Work-Life-Balance-Konzept einzugliedern, während ihre Autonomie sie doch gerade außerhalb von Work und Life bestimmt und sogar, glaubt man den Veranstaltern, dessen Sprengung hervorrufen soll. Hier liegt das Spannungsfeld, in dem Musik stattfindet und mit dem sie sich auseinandersetzen muss.

Worin liegen die Mittel der Musik, sich gegen ihre Vereinnahmung durch die konkrete Logik des Lebens in *dieser* Gesellschaft zu widersetzen? Wenn sie darin liegen, der Herrschaft des Gesellschaftlichen die Gewaltlosigkeit und Entscheidungsfreiheit des *Liquid Room* entgegenzuhalten, verzichtet sie damit darauf, diese Entscheidungsfreiheit von der Herrschaft der Gesellschaft frei zu halten, die dann freien Zugang zum *entwaffneten Liquid Room* hat. Wenn sie aber darin liegt, der Herrschaft der Gesellschaft die Gewalt des Konzertsaales entgegenzuhalten, erschafft sie zwar einen Ort der Freiheit von dieser Herrschaft, einen Ort, der dann nur ihr gilt, der aber nur durch die eigene Gewalt aufrechterhalten wird.⁹

Demokratisierung und Institutionen

Die Forderung, den Konzertsaal als Autorität zu überwinden, wird im aktuellen Diskurs hauptsächlich unter dem Banner von Emanzipation und Freiheit formuliert, wonach die Autorität des Konzertsaals ein Moment gesellschaftlicher Unterdrückung in der Musik manifestiere. Dem werden Entinstitutionalisierung und Demokratisierung der Musik entgegengehalten. Demokratisierung und Entinstitutionalisierung sind, wenn sie in die Nähe eines Wesens der Musik überhaupt gerückt werden, Phänomene eines Quantifizierungsprozesses, wie ihn Patrick Frank

in seinem zweiteiligen Artikel *Was ist Kritik?* (*Positionen* 101 & 102) beschreibt: Die Kritik an den Totalität beanspruchenden Qualitäten führt in die von ihm sogenannte »quantitative Postmoderne« (als einem »Trugbild des Postmodernismus« zu unterscheiden von der *Kritik* Lyotards als einer »reflexiven Postmoderne«), zu wiederum »totalitären Tendenzen« der Quantifizierungstechniken¹⁰. Die Qualität ist demnach schon a priori verdächtig, eine totalitäre Herrschaftsposition zu beanspruchen¹¹. So schildert Harry Lehmann in einer Fetischisierung technischen Fortschritts eine »Utopie«¹², die darin besteht, dass Konzertsaal, Musikverlage und Kompositionsausbildung als Institutionen obsolet werden, was in dem Sinne zu einer Demokratisierung führe, dass diese Institutionen keine Herrschaft mehr über Produktion, Distribution und Konsumtion der Musik haben. Ihr Reglement solle dem Reglement der Quantität, der Mehrheit (zum Beispiel der Internetuser oder Kompositionsprogrammbediener) weichen.

Es liegt hierin ein doppelter Irrtum: Erstens findet tatsächlich keine Entinstitutionalisierung statt, es *verschieben* sich nur die Institutionen. Es ist längst offensichtlich, dass die Herrschaftsverhältnisse zum Beispiel im Internet sich von denen der nicht-digitalen Welt nur dadurch unterscheiden, dass sie in diesem weitaus umfassender sind – es kann zwar jeder alles lesen und schreiben, solange man aber weder eine der Online-Institutionen mit Monopoltendenz nutzt, noch selbst zur Institution geworden ist, ist man ebenso ungehört, wie ein Komponist ohne Verlag.

Zweitens führt eben dieser Irrtum, es gäbe die Herrschaft der Institutionen nicht mehr, genau dazu, die Herrschaft nicht als solche anzusehen, was es unmöglich macht, ihren Sinn zu hinterfragen. Dadurch, dass diese *Verschiebung* der Institutionen im falschen Bewusstsein von Entinstitutionalisierung stattfindet, wird die Herrschaft der Institution für das Bewusstsein unsichtbar. Herrschaft ist damit aber nicht abgeschafft, dass sie nicht mehr sichtbar ist, sie wird im Gegenteil dadurch unangreifbar – bruchlos, total.

Die Demokratisierung, von der hier die Rede ist, ist eine Farce: Gegenüber einer Herrschaft, die sich als Nicht-Herrschaft jeder Kontrolle durch die Beherrschten, jedem demokratischen Meinungsbildungs- und Entscheidungsprozess entzieht, ist noch die katholische Kirche demokratisch. Das ist der erste blinde Fleck der Forderungen nach Demokratisierung durch Entinstitutionalisierung, sie schafft nicht die Herrschaft ab, sondern ihre Adressierbarkeit.

10 Vgl. Patrick Frank, *Was ist Kritik?*, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, Heft 101, hrsg. von Gisela Nauck, Berlin 2014, S. 11 ff.

11 Dieser Gedanke ist allerdings zumindest nicht so weit von der Kritik Lyotards entfernt, wie Patrick Frank sagt, wenn Lyotard das Ästhetische im Sinne des Primärvorgangs bei Freud bestimmt als geschichts- und qualitätslose (Libido)Besetzungen verschiedener Intensitäten (also quantitativ und nicht qualitativ). Vgl.: Jean-François Lyotard, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Merve Verlag, Berlin 1982, S. 98 ff.

12 Johannes Kreidler, Harry Lehmann, Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung*, Wolke Verlag, Hofheim am Taunus 2010, S. 10.

9 Das birgt allerdings noch immer die Selbstbestimmung des Publikums, die in der Entscheidung liegt, dem Setting, das der Konzertsaal anbietet, zuzustimmen oder nicht (die, beginnend beim Eintrittspreis für das Ticket, wiederum vielen Bedingungen unterworfen ist).

Zum Zweiten ist »Entqualifizierung« selbst eine Qualität, nämlich die der totalen Quantität, die jede andere Qualität ausschließt. Kritik aber – und die »Kritik« an Institutionen bedient sich dieser Form des Denkens und Handelns – ist auch eine Qualität: Sie bestimmt sich immer als (mindestens reflexive) qualitative Differenz zu ihrem Gegenstand. Kritische Haltung ist von »qualitativer Charakteristik. Die quantitative Haltung richtet sich hingegen nicht mehr *gegen* eine Herrschaft, sondern [...] steht *für* eine Herrschaftsstrategie; eine Strategie, die verspricht, ein Allheilmittel für die Herausforderungen unserer hochkomplexen [...] Gesellschaft zu sein. Das Allheilmittel lautet: *Wandle Qualitäten in Quantitäten um!*«¹³

Die Forderungen nach Demokratisierung und Entinstitutionalisierung beanspruchen selbst einen qualitativen Begriff von Kritik und positionieren sich durch diesen: *Entqualifizierung ist eine Qualität (die wir begrüßen!).* Und sie haben damit recht! Entqualifizierung ist eine Qualität, und zwar diejenige, die des Warentauschs und diejenige, die totalitär alle Kritik sich unterwirft, denn sie verbietet die *qualitative* Differenz der Kritik. Ein so aufgefasster Begriff von Kritik hat zwei Probleme: erstens nagt er an seiner eigenen Grundlage, indem er den Prozess der Entqualifizierung befeuert, dem er selbst zum Opfer fällt; zweitens verliert ein solcher Begriff von Kritik durch diese Identifikation mit dem Wesen dessen, das er zu kritisieren meint, die Distanz zu seinem Gegenstand, wird mit diesem identisch und führt sich damit ad absurdum. Identifiziert sich die Kritik vollständig mit ihrem Gegenstand, so verdoppelt sie ihn, anstatt ihn zu kritisieren. Für diese diskursive Praxis ist der Begriff der Kritik ungeeignet und der der Affirmation zutreffend. Das ist der zweite blinde Fleck der Institutionskritik.

Es ist nicht als Nebensache zu betrachten, dass Lehmann in seinem »Gedankenexperiment« über die zukünftige (ökonomisch und ideologisch durch und durch marktförmige) Musik in keiner Weise musikalische Sachverhalte berührt. Sein mangelndes musikalisches Gespür versteht es nicht, die Komposition vom Schachspiel zu unterscheiden¹⁴, als sei das Komponieren die Durchführung richtiger und falscher rein technischer Operationen nach einem Regelwerk, das nicht nach seinem Sinn zu befragen ist. Das Musikalische besteht aber gerade in der Reflexion der Bedingungen des Komponierens, des Hinterfragens des Regelwerks also. Wir haben es hier nicht nur mit einem Implantat von Technikglauben in die Musik zu tun, das die Probleme, die Musik stellt, einfach nicht betrifft, sondern es wird die Musik auf eine von ihrer spezifischen



Bestimmtheit abstrahierende, gesamtgesellschaftliche (und sogar innerhalb des Bereichs des Gesellschaftlichen noch abstrakte) Größe reduziert: allgemein technischer Fortschritt. Die Musik wird damit nicht nur indifferent gegenüber ihrer besonderen Qualität beschrieben, die Qualität des Musikalischen selbst geht gänzlich als reines Exemplar technischen Fortschritts unter. Diese Beschreibung kann also das Musikalische an der Musik nicht treffen. Es bleibt noch offen, diesen Komplex von der Musik selbst aus zu betrachten. Die ernstesten Fragen nach ihren Qualitäten drängen längst darauf, ausgetragen zu werden.

Dafür braucht die Musik Institutionen. Sie sind die Orte, an denen qualitative Ansprüche expliziert werden, die hinterfragt, kritisiert, verändert werden können. Es kann also nicht darum gehen, die Institutionen abzuschaffen, sondern darum, die Institutionen inhaltlich zu gestalten, kritisch zu intervenieren, das ist demokratisch. Das ist aber genau eine Haltung, die *MaerzMusik* realisiert und es ist die Möglichkeit eröffnet, dass diese Institution der Musik in den nächsten Jahren die Zeit und den Raum eines qualitativ, »künstlerisch und sozial begründeten Dissenses zum unhaltbar, unbrauchbar gewordenen Bestehenden«¹⁵ öffnet, eines Dissenses zur quantifizierenden Entschärfung der Musik.

Jim Igor Kallenberg

Der Essay des jungen Frankfurter Musikwissenschaftlers Jim Igor Kallenberg ist eine unverlangt eingesandte Leserschrift, über die wir uns gefreut haben. Denn sie signalisiert, dass der derzeitige Diskurs um eine Standortbestimmung zeitgenössischer Musik aus dem Kreis der betroffenen Insider hinausgelangt ist. (Die Redaktion)

Das dreißigstündige Abschlusskonzert *The Long Now* im Kraftwerk Mitte (28.3., 18.00 Uhr – 29.3., 24.00 Uhr) wurde vom Minguet Quartett mit dem sechsstündigen, 2. Streichquartett von Morton Feldman eröffnet. (Foto: Camille Blake, © MaerzMusik/Berliner Festspiele).

13 Patrick Frank, *Was ist Kritik?*, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, Heft 102, hrsg. von Gisela Nauck, Berlin 2015, S. 5.

15 Gisela Nauck, *Die uneingelösten Utopien der Avantgarde*, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, Heft 98 *Utopien*, hrsg. von G. Nauck, Berlin 2014, S. 19.

14 Johannes Kreidler, Harry Lehmann, Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung*, a.a.O., S. 9, S. 15.