

# Zauber der Entzauberung

## Das Schöne, das Wahre und der Diskurs der neuen Musik

Der Ruf nach Schönheit heute [...] verdient mehr denn je unser Mißtrauen. Er verrät sich an seinem Geschrei nach ›Natur‹, nach Tonalität, nach dem Positiven, dem ›Konstruktiven‹, nach ›endlich wieder Verständlichkeit‹, er verrät sich an seinen treuherzigen Bruckner, Mahler- und Ravel-Zitaten. Es wird höchste Zeit, daß der Schönheitsbegriff den Spekulationen korrupter Geister entzogen und dafür in eine umfassende Theorie des ästhetischen Denkens und des Komponierens [...] einbezogen wird«. Er muß wieder »zum reflektierten Anspruch und zum stets an der Wirklichkeit von neuem geläuterten Leitbild der Komponisten werden«, die »den Auftrag der Kunst weder in der Flucht vor noch im Kokettieren mit den Widersprüchen sehen, welche doch das Bewußtsein unserer Gesellschaft prägen, sondern in der Auseinandersetzung mit ihnen und in ihrer dialektischen Bewältigung.«<sup>1</sup> Als Helmut Lachenmann 1976 das »Problem des musikalisch Schönen« thematisierte, war die Richtung klar: Befreiung zeitgenössischen Komponierens von den Verkrustungen des »ästhetischen Apparats« zum sinnlichen, gesellschaftskritisch geschulten Erkenntnismedium, in dem der Physis des Klangs über die »mechanisch-physikalischen Bedingungen« seiner Erzeugung Gehör gegeben wird. Deshalb rehabilitiert der Komponist Lachenmann sämtliche expressiven Qualitäten, die bislang wider den guten Ton etablierter Musik verstießen. Gegenstandslos wird die Unterscheidung zwischen Rohem und Gekochtem in einer musikalischen Archäologie des Verfemten, die das Material ernst nimmt und mit dem Klang als »Nachricht seiner Hervorbringung«<sup>2</sup> die Hierarchie zwischen Geist und Materie, zwischen Ton und Geräusch aufhebt. Darin zugleich ein Stück ästhetischer Metaphysikkritik: Sinn ist von seinen materialen Trägern, vom Botenstoff des Sinnlichen nicht zu trennen.

Lachenmanns Figur des »reflektierten Anspruchs« verweist auf den Aufklärungsprozeß der Musik, auf ihre Emanzipation von kultischen, religiösen und feudal-repräsentativen Belangen. Daß sich im Zuge dieser Autonomisierung das Erkenntnispotential der Musik immer weniger mit einer meditativ fixierten Schönheit verträgt, läßt vor allem das Organismusideal des Werks als Leitbild des Schönen brüchig werden. Der Anspruch der Reflexion gesellschaftlicher Widersprüche zersetzt den Schein des in sich Gerundeten, Ganzen durch »zerrüttete« Werke, die als »Gegenstand des Denkens« gesetzt sind und »am Denken selber Anteil« haben<sup>3</sup>. Hat Musik etwas mit Wahrheit zu tun, steht es ihr nicht frei, sich unbekümmert zur Chronique scandaleuse des

Weltlaufs und seinen Katastrophen zu verhalten. Unter solchen Oppositionsgeboten haben Schönheit und Wahrheit kaum noch etwas mit dem Kontemplationszauber vergangener Tage zu tun.

Daß Schönheit in der abendländischen Tradition als Glanz des Göttlichen, als Medium der Balance, der Klarheit und des Wohlproportionierten, schließlich als Vermittlung zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit, zwischen Endlichem und Unendlichem ihre Nähe zum Vollkommenen schwerlich verleugnen konnte, macht deutlich, wie sehr das Schöne – und mit ihm das Häßliche – den Grunddualismus von Gut und Böse beerben. Erst im Lauf der Verfallsgeschichte der Transzendenz und einer weltimmanent prosaischen Reflexion des Schönen emanzipiert sich Kunst von solchen Polarisierungen. Mit der Konsequenz, daß das, was neue Musik nach verbreitetem Vorurteil in ein Ghetto des Unzumutbaren verwandelt, auf eine Radikalkur der Entwöhnung zurückzuführen ist: auf eine Entwöhnung von der Ich-Ästhetik der Projektion und des leicht Konsumierbaren. Zeitgenössisches Komponieren veweigert sich den Spiegelwänden, die das musikalische Subjekt seit gut dreihundert Jahren seiner eigenen affektiven Bestätigung wegen aufgezogen hatte.

Hat das Häßliche etwas mit dem Amorphen und Vieldeutigen zu tun, mit dem also, was sich dem Integrationsbegehren der Form und der Autonomie des Subjekts entzieht, dann läßt sich die Geschichte des Schönen als eine der Entdämonisierung lesen: im Bündnis mit einem Wahrheitsmonopol der Sicherheit und Notwendigkeit, das heißt, getragen von einer stark kausalen Logisierung der Welt. Als Zähmung des einst Furchtbaren wird Schönheit zum Triumph der Befreiung von anarchischen Schrecknissen und archaischen Ängsten. Es ist dieser Kontext, der Nietzsche vom »biologischen Wert des Schönen« reden läßt, vom Wert des »Nützlichen, Wohltätigen, Lebenssteigernden«, sofern eine »Menge Reize, die ganz von ferne an nützliche Dinge und Zustände erinnern und anknüpfen, uns das Gefühl des Schönen, das heißt der Vermehrung von Machtgefühl geben«. Das Schöne an sich »existiert so wenig als das Gute, das

1 Helmut Lachenmann, *Zum Problem des musikalisch Schönen heute* in: derselbe, *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 106.

2 Ebenda, S. 402.

3 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Gesammelte Schriften Bd. 12, Frankfurt am Main 1975, S. 118 f.

4 Friedrich Nietzsche, *Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre*, in: Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, Bd. 3, München 1969, S. 576.

6 Vgl. dazu Martin Heidegger, *Brief über den »Humanismus«*, in: Heidegger, *Wegmarken*, Frankfurt am Main 1967, S. 145 ff.

5 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg 1956, S. 7.

7 Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a.a.O., S. 28.

Wahre«<sup>4</sup>. Weil sich allerdings die Sublimierungsautorität des Schönen eng mit der Souveränität des Subjekts und dessen Repräsentanz im Formgesetz der Werke legiert hatte, mußte das Läuterungs- und Bändigungsunternehmen der Künste auf gegenläufige Tendenzen setzen: Je mehr der Formalismus der Form dominiert, umso mehr wird Konstruktion zur leeren Herrschaft über arrangierte Stoffe und Materialien. Die durchgeformte Totalität zeigt totalitäre Züge. Aus diesem Grund hat bereits die Ästhetik des deutschen Idealismus den Formtrieb durch eine Vielfalt von Verhüllungsmanövern zu mildern gesucht: Formgewalt verlangt Verschleierung.

## Grund und Grundloses

Wenn Kant sein eigenes »Zeitalter« als das der »Kritik« charakterisiert, »der sich alles unterwerfen muß«<sup>5</sup>, spielt er auf jene Prozesse der Aufklärung und Selbstreflexion an, die von nun an auch die ästhetische Wahrheit binden. Wirkungen dieser Selbstreflexion zeigen sich nicht zuletzt in der Auseinandersetzung mit dem »Satz vom Grund«, der als eines der Leitgesetze neuzeitlicher Theorie und Praxis einen auf Folgerichtigkeit, Zusammenhang und Notwendigkeit gestützten Sinnfundus der Wahrheit legitimiert: »Nichts ist ohne Grund«. Ästhetisch manifestiert sich dieses Gesetz im Organismuskonzept des Kunstwerks und seiner unveränderlichen Fügung von Teil und Ganzem, schließlich in den verschatteten Konsequenz- und Kausalitätsgeboten mimetischer Logik. So arbeiten die syntaktischen, affektiv gestischen Sprachmodelle der Musik bis hin zur Wiener Schule einem Typus an Wahrheit und Schönheit zu, der am Begründungs- und Bestätigungsverlangen der Identität des Selbstbewußtseins Maß nimmt. In den gesetzten Ordnungen sich selbst wiederzufinden wird zur Rendite einer Kunst, die in der Kohärenz des Subjekts verortet ist.

Erst über ihren antirhetorischen, antinarrativen, antipsychologischen Impuls vollzieht Musik die Auflösung des »Principium rationis sufficientis« innerhalb ihrer Strukturen. Sind indes Sinn und Wahrheit verschwistert, ändert sich mit einem Komponieren, das die mnemonische Hoheit des Subjekts in Frage stellt, auch die Essenz ästhetischer Wahrheit. In der Frühzeit neuer Musik wird eine Wahrheitsdoktrin relevant, die das Privileg des Schönen und mit ihm jede narzißtische Einfühlungsästhetik tabuisiert. Mag auch serielles Komponieren mit seiner hochgerüsteten Konstruktion eine letzte, extreme Probe auf den »Satz vom Grund« leisten, der Hörerfahrung nach löst es jeden Begründungszusammen-

hang ins Grundlose auf. Mit der Tilgung des syntaktischen Sprachgestus wird Musik gegen Kausalitätsverletzungen resistent. Statt dessen erzeugt sie eine Maßlosigkeit, die dem Synthesisanspruch des Subjekts aufgrund der Enteignung seiner Gedächtnis- und Gefühlsökonomie zum Abgrund wird. Musik öffnet sich jenen vielberedeten transhumanen Tendenzen, die voreilig mit Inhumanität verwechselt werden.<sup>6</sup> Korrespondieren aber Schönheit und Wahrheit, vom Werk her gedacht, über die Einheit des Komponierten mit der Koordinationsregie des Subjekts, muß das Zersetzen dieser Einheit ästhetisches Entsetzen auslösen. Davon legt gerade die Geschichte der neuen Musik ein beredtes Zeugnis ab.

Zeigt die mimetisch gedämpfte Gründungs- und Begründungsmacht des »Satzes vom Grund« Wirkung, solange Komponieren einer sprachgestischen Syntax und damit dem verbunden bleibt, was Nietzsche das Symbolische der Musik nennt, so verwischen sich die Grenzen zwischen Sinn, Nichtsinn und Sinnlosigkeit mit dem Ende der syntaktischen und syntaxähnlichen Korrespondenzen des verbalen und musikalischen Sprachcharakters. Erst jetzt kündigen Sinn und Wahrheit ihre Allianz auf. Das Zerbrechen der Analogien zwischen Sprache und Musik erzeugt eine transsubjektiv fremde Semantik, die, gemessen an der vertrauten Topik des Sinns, sinnlos erscheint. Deshalb kann die identifizierende Begriffs- und Urteilsgrammatik der Philosophie zeitgenössisches Komponieren oft nur noch auf rabulistische Weise dem Traditionsrepertoire des Wahren eingemeinden. Indem sie etwa das am metaphysischen Sinnverlust gemessene Sinndefizit neuer Musik an das Ethos des Wahrheitsgehalts rückbindet, da doch die »Wahrheit [...] avancierter Musik« eher darin aufgehoben sei, »durch organisierte Sinnleere den Sinn der organisierten Gesellschaft« zu dementieren, als »von sich aus positiven Sinnes mächtig« zu sein<sup>7</sup>. Eine Rückbindungsformulierung, die das Komponierte soziologisch subsumiert und vorentscheidet.

Solche Vorentscheidungen verweisen mit ihrer Abstraktionshypothek auf eine generelle Entwertung des Garantiefonds des Wahren und Schönen. Neue Musik wird deshalb zugleich zu einem Aufklärungsprozeß zweiter Ordnung, der das Übergreifen des Erkenntnisregimes der Sprache über die ästhetischen Phänomene bewußt macht. Befreit sich zeitgenössisches Komponieren von der Deutungshoheit der Philosophie, verstört es zugleich das Ranggefälle zwischen Vernunft und sinnlicher Erkenntnis. Seitdem die Subjektökonomie des Werks von einem Komponieren durchsetzt wird, das subjektodierte Sinndepots

aflöst, hebt sich jenes Hermeneutikgefüge aus Ästhetik, Ethik und Gesellschaftskritik auf, dessen Vermittlungsdichte einst den musikalischen Wahrheitsgehalt sondieren sollte. Erst aufgrund dieser Gewaltenteilung zwischen dem Guten, Wahren und Schönen aber läßt sich eine der brisanten Umwertungen neuer Musik verstehen: die vom Ästhetischen zum Aisthetischen, vom Logos der Wahrheit zum Sensorium der Wahrnehmung.

## Feldman oder der große Maßstab

Auf höchstem Niveau vollzieht auch Morton Feldman die Umwertung von der »Idee« zur »Konzentration«, das heißt zur sinnlichen Erkenntnis der Wahrnehmung.<sup>8</sup> Mit der Absage an die Vermittlungsarbeit des Formkalküls emanzipiert sich die Parataxe in seiner Musik zur Freiheit des Ungebundenen. Daß dadurch Hörerinnerungen an die tonale Epoche wach werden, an das also, was – funktionsharmonisch und syntaktisch gebunden – schon am lockeren Gang so vieler Andante- und Adagiosätze als schön empfunden wurde, mag zum Teil erklären, warum neuerdings immer öfter von der Schönheit der späten Kompositionen Feldmans die Rede ist. Von der Geschichte der Tonalität her bedeutet »schön« vor allem eine Organisation, deren Details sich innerhalb eines geschlossenen, beziehungsreichen und in seiner Folge durchhörbaren Werkorganismus so miteinander vermitteln, daß das Formgedächtnis des Werks der Synthese des personalen Selbstbewußtseins kongruiert. Und damit einer Synthesis, die »aus steten Gegensätzen eine Einheit [...] zwischen Momenten« knüpft, die »sich gegenseitig aufheben müßten«. Erst diese Verknüpfung macht »Leben und Bewußtsein, und insbesondere das Bewußtsein als eine fortlaufende Zeitreihe möglich«.<sup>9</sup> Einem solchen Kunstverständnis kontrastiert Feldmans Spätwerk allein schon dadurch, daß es ein Charakteristikum klassischer Schönheit, das Format des Begrenzten und Faßbaren, unterminiert. Statt dessen verflüchtigt sich bei Feldman die Wahrnehmung zu einem Nullsummenspiel »verfälschter Assoziationen«<sup>10</sup>. Musik versiegelt sich – gegen die Innerlichkeitsform des Gedächtnisses, indem sie das Gedächtnis selbst thematisiert: seine Vernetzungsarbeit, seine Zeitfenster, seine Leerstellen. Damit sich aber Form zum unberechenbaren »großen Maßstab«<sup>11</sup> wandelt, muß das Gedächtnis sich selbst fremd werden. Form deformiert sich bei Feldman zu einer nomadischen Musik, die das Weiße des Gedächtnisses zirkulieren läßt. Gedächtnis reimt sich auf Genese: Es zehrt

sich auf, indem es sich erzeugt. Darin ist Feldmans Musik für das Fassungsvermögen ähnlich überdeterminiert wie diejenige Cages, die uns durch Entstereotypisierungen der Wahrnehmung beim Vergessen helfen soll, um nicht in Standardisierung zu versinken. Schönheit transformiert sich vom Ästhetischen und Aisthetischen zum Anästhetischen – gegen die Präsenz des Gewohnten und gegen den Schein der Harmonie, der seit Platon die Aura des Schönen evozierte.

Wenn das Schöne laut Kants *Kritik der Urteilskraft* das Gemüt in »ruhiger Kontemplation« beläßt; wenn bei Schiller der »Spieltrieb« in ausgeglichener Wechselwirkung zwischen Form- und Stofftrieb »Zeit in der Zeit aufzuheben« vermag<sup>12</sup>, dann lassen Feldmans überdimensionierte Spätwerke die sinnstiftende Einbildungskraft ins Leere laufen. Feldmans Modulieren von Mikrovarianten hindert Musik daran, syntaktisch zu gerinnen. Mit der Folge, daß die Ordnungfilter und mit ihnen die Integrationskraft des Gedächtnisses schwinden. Im Bruch mit intuitiven Zeitvorstellungen nähert sich Hören eher einem ungedeckten Geschehenlassen, anstatt das Komponierte ständig auf rezeptive Ortungssicherheit zu recodieren. Versinnlicht Feldman die Theorie ästhetischer Wahrheit zur Praxis der Wahrnehmung, entmystifiziert er damit den Kult des Schönen wie einst schon Stephen Dedalus, dem es möglich schien, »die Rechtfertigung für jede Form der Schönheit [...] zu finden«, sofern nur »der Mechanismus der ästhetischen Wahrnehmung untersucht« werde. Joyces Postulat, das »Wahrnehmungsvermögen« müsse »in Aktion erforscht werden«<sup>13</sup>, komponiert Feldman aus, wenn er die Differenz zwischen objektivem Zeitverlauf und subjektiver Erlebniszeit in eine Drift des Unwägbaren überführt. Erst wenn der Kitt der diskursiven Logik porös wird, kann sich das Werk dem öffnen, was nicht im Integral der Geschlossenheit aufgeht; dem also, was es ausschließen muß, um Geschlossenheit etablieren zu können. Feldmans Gelassenheit im Sich-ereignen-Lassen des musikalischen Diskurses wird vom Eigenleben der Klänge geleitet, jenseits von Dissonanzpflichten und Konsonanztabus. Hierarchie- und herrschaftsresistent entfalten die »nutzlosen Schönheiten« seiner »esoterischen Kunst«<sup>14</sup> eine Musik, die nicht weiß, wohin sie führt<sup>15</sup>. Mit einem Klangbild nicht der Relationen, sondern der Eigenheit jedes einzelnen Akkords; mit einem Klangbild also, das die Aura des Schönen in die Atmosphäre des Offenen verwandelt: loslassen, geschehen lassen, ohne den Versuch einer Bestimmung.<sup>16</sup>

Indem Feldmans Musik auf keinen ihr vorausliegenden Sinn mehr verweist und sich von

12 Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in: Schiller, *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, München 1980, Bd. 5, S. 612 f.

8 Cole Gagne/Tracy Caras, *Morton Feldman*, in: *Soundpieces. Interviews with American Composers*, Metuchen/London, S. 171.

9 Johann Gottlieb Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, Hamburg 1979, S. 124.

10 Morton Feldman, *Essays*, hrsg. v. W. Zimmermann, Kerpen 1985, S. 167.

13 James Joyce, *Stephen der Held*, Frankfurt am Main 1973, S. 225.

14 M. Feldman, *Neither/Nor*, in: *Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman*, Cambridge 2000, S. 81.

15 Vgl. M. Feldman, *Middleburg Lecture*, in: *Musik-Konzepte* 48/49, München 1986, S. 25.

11 *Pie-Slicing and Small Moves. Morton Feldman in Conversation with Stuart Morgan*, in: *Artscribe* 11, S. 35.

16 Vgl. M. Feldman, *Essays*, a.a.O., S. 206.

der kognitiven und affektiven Dynamik des Ich-Prinzips befreit, läßt sie die Empfindungsalternative des Schönen und Häßlichen hinter sich. Jenseits geläufiger Dichotomien, die dem Komponisten zufolge als Nötigungen des Entweder/Oder nicht in der Sache, sondern in der europäischen Tradition des Geistes gründen, jenseits der Scheidung nach Wahrheit und Schein, nach Wesen und Erscheinung, nach Grund und Oberfläche also entdramatisiert Feldman die narrative Geste zum morphischen Feld gleitender Sequenzen. Er dämpft die Singier der Sprache und begegnet dem Hunger nach Auslegung mit einem Fasten der Semantik. Weniger noch greift für Feldmans Spätwerk und seine Durchdringung von Intimität und großem Maßstab<sup>17</sup> die für die Postmoderne unermüdlich bemühte Kategorie des Erhabenen als Ausweg aus der Spannung zwischen dem Schönen und Häßlichen. Eben weil seine Musik des überforderten Fassungsvermögens sich nicht auf Ideen der Vernunft hin transzendiert, sondern dem an sich selbst irrewerdenden »Spiel der Einbildungskraft« (Immanuel Kant) als dem Labyrinth ihrer Immanenz eingebunden bleibt.

Im und gegen den Transit der Begriffe, als den sich die Geschichte der Philosophie auch verstehen läßt, löst neue Musik den Kanon des Wahren und Schönen in den Riß des Unverhofften und Verwehrten auf. Je mehr die Sinne den Verstand verlieren, je mehr sie auf die Instant-Mentalität schneller Befriedigung und Konsumeffizienz trainiert werden, umso mehr zeigt ein Komponieren der Umwege und Verzögerungen wie dasjenige Feldmans Nuancen des Eros. Indem jedoch neue Musik immer wieder das »Lustprinzip« der Wiederholung als »Wiederfinden der Identität« (Sigmund Freud) enttäuscht, erinnern ihre Ereignisse als Abkehr vom Ritual der Aha-Erlebnisse an das, was Goethes Tasso unter visuellen Vorzeichen thematisiert: »Wenn ganz was Unerwartetes begegnet, / Wenn unser Blick was Ungeheures sieht, / Steht unser Geist auf eine Weile still, / Wir haben nichts, womit wir das vergleichen.«<sup>18</sup> Neuere musikalische Entwicklungen haben längst gezeigt, daß sie die Entscheidung zwischen einem »bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk« und einer »Entfaltung der Wahrheit« (Friedrich Wilhelm Hegel) hinter sich lassen können, ohne deshalb zum belanglosen bricolage zu werden.

## Wahrheit – Wahrscheinlichkeit – Wahrnehmung

Mit der Trias von Schönheit, Natürlichkeit und Wahrheit hatte das Organismusmodell gegen die Künstlichkeit der Kunst und gegen die

Aufdeckung der Genese der Werke die ästhetische Sphäre metaphysisch codiert: im Zeichen des Unwandelbaren und Vollkommenen als dem Resultat gottähnlicher künstlerischer Schaffensakte. Daß freilich »das Vollkommene [...] nicht geworden sein [soll]«, entlarvt der Genealoge Nietzsche als »mythologisches« Relikt im Namen genialischer Schöpfungs- und Werkphantasien. Solchen »Fehlschlüssen und Verwöhnungen des Intellekts« hat die »Wissenschaft der Kunst [...] auf das bestimmteste zu widersprechen«<sup>19</sup>. Und nicht nur sie, sondern die Kunst, die Musik selbst. Wird schon in den Ellipsen des beethovenschen Spätwerks die Logik des Komponierten, das seine Notwendigkeit aus Freiheit erzeugt, als scheinhaft entlarvt, geht es in den Antistrukturen des Unwiederholbaren und des geplanten Zufalls neuer Musik nicht mehr um die Gedächtnis-Trassen des Vergleichens, Unterscheidens, Vergessens und Erinnerns, sondern um das Aussetzen und um das Verdichten ästhetischer Begründungs- und Entwicklungsdiskurse zu einer Epiphanie des Inkalkulablen. Musik entfaltet sich zu einer komplexen und ausschnitthaften Textur, die sich der Stille und dem ebenso unmerklichen Auftauchen wie folgenlosen Verschwinden von Momenten öffnet. In Abweichung zur Wahrheit der Metaphysik als einer der sinnproduzierenden Wiederholung beschreibt die Nicht-Wiederholbarkeit aleatorischer Formen sinnzermürbende Figurationen zwischen der Einmaligkeit des Ereignisses und der Serie von Differenzen. In solchen Streuungen des Wahrscheinlichen zergeht die exklusive Wahrheit vom inneren, die Identität des Selbstbewußtseins organisierenden Sinn der Zeit. Der Einwand, in dieser Dezentrierung liege gerade die Wahrheit neuer Musik in Form einer diagnostischen Kritik sozialer Tendenzen, hebt bereits auf einen Beweis der soziologischen Metaebene ab.

Schönheit konnte im Dienst der Selbsterhaltung stehen, weil Künstler, Werke und Rezipienten über die Idee des autonomen Subjekts miteinander kommunizierten. Als Organismus nimmt auch das Kunstwerk Subjektqualität an. So wird das Schöne zum bejahenden Selbstgenuß, schließlich zur privatisierten Entlastung auf dem Weg ins Gelobte Land der Innerlichkeit. Dem Faszinosum des Göttlichen im Ausgleich von Spannungen nachempfunden, repräsentiert sich die Autarkie des Schönen vornehmlich über die Eigenschaften eines Quietivs. Kunst wird zur »milden Narkose« inmitten eines »Lebens«, das »zu schwer für uns [ist]«, weil es »zuviel Schmerzen, Enttäuschungen, unlösbare Aufgaben« abverlangt<sup>20</sup>. Schon Kants Definition: »schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt«<sup>21</sup>, zielt auf eine

19 F. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, Kritische Studienausgabe, München/Berlin/New York 1980, Bd. 2, S. 141.

17 Vgl. *Pie-Slicing and Small Moves*. ..., a.a.O., S. 35

18 Johann Wolfgang von Goethe, *Torquato Tasso*, Hamburger Ausgabe Bd. 5, München 1977, S. 162.

20 S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, Studienausgabe Bd. 9, S. 207 u. 212.

21 I. Kant, *Kritik der Urteilkraft*, Frankfurt am Main 1968, Bd. 10, S. 134.

Physiognomie des Schönen im Zeichen formaler Zweckmäßigkeit und einer Anpassung an das subjektive Erkenntnisvermögen. Daß diese statische Verfaßtheit mit dem dynamischen Furor der Moderne in Konflikt geraten mußte, war abzusehen. Im Lauf des 19. Jahrhunderts werden überzeitliche Ideale wie Wahrheit und Schönheit unter dem Einfluß industrieller und genealogischer Produktions- und Erkenntnisprozesse suspekt. Später kollidiert das nicht Darstellbare, nicht Hörbare, Unrealisierbare moderner Kunst mit dem Präsenzanspruch des Schönen, kennt doch der perfekte Werkkosmos keinen imperfekten Zustand per se, keine Leerstelle, keinen Mangel an Fülle. Vorbei die »schöne organische Innerlichkeit«, in der »jede Schicht signifikant und subjektiv« war<sup>22</sup>. Vorbei aber auch jene Deutungen, die in der Nachfolge Adornos der neuen Musik allzu lange ein gutes Gewissen verschaffen wollten, indem sie sie zum schlechten der Gesellschaft erklärten.

Von Daseinsapothosen und Leidensapologien gleichermaßen entfernt schweigen auf nicht wenigen Routen der Odyssee heutigen Komponierens die Sirenen. Die der Gefahr sowohl wie die der Verführung. Solche Odyssee ist eine ohne metaphysische Klippen und Strudel im Kurs auf viele Ithakas. Die Spannung zwischen der Verzauberungsinstanz des Schönen und der Entzauberungsinstanz des Wahren, die der exegetische Zeitgeist der Moderne lange zugunsten der letzteren entschieden hatte, wird hinfällig. Was freilich in einer Musik, die nicht mehr vom lädierten Subjekt her auf das »Entsetzen der Geschichte« oder das »perennierende Leiden« (Theodor W. Adorno) einzuschwören ist, als subjektferne Kälte empfunden wird, ist keine Kälte der Musik, sondern eine im Empfinden des rezipierenden Bewußtseins, das wie selbstverständlich annimmt, Musik hätte um seiner Selbstbestätigung willen da zu sein. Schönheit und Wahrheit verlieren ihren Nimbus, sobald die Sinndramaturgie des Subjekts auf ein kompositorisches Denken hin überschritten wird, das – ohne menschenverachtend zu sein – um eine produktive Leere kreist. Foucault hat sie im Anschluß an Heideggers Humanismuskritik »le vide de l'homme disparu« genannt. »In unserer heutigen Zeit kann man nur noch in der Leere des verschwundenen Menschen denken. Diese Leere stellt kein Manko her, sie schreibt keine auszufüllende Lücke vor. Sie ist nichts mehr und nichts weniger als die Entfaltung eines Raums, in dem es schließlich möglich ist, zu denken.«<sup>23</sup> Selbst wenn sich neuerdings eine Musik des Leisen oder zahlreiche Installationen der Klangkunst wieder einem anthropomorphen Maß nähern, geht es dabei

keineswegs mehr um eine Gefühlsästhetik des Schönen. Unbekümmert um geschmackpsychologische »likes and dislikes« (John Cage) intendiert Musik eher einen Zustand, den Adorno einmal die »opferlose Nichtidentität des Subjekts«<sup>24</sup> genannt hat und Heidegger den der Überwindung des Menschen als animal rationale. Der Weg vom Begründungskalkül und vom Methodentriumph des seriellen Komponierens über die Destruktion der Struktur und die Gelassenheit Cages hin zur bewegten Stasis Feldmans skizziert eine Karte der neuen Musik, nach der sich die Idee der Wahrheit in den Erfahrungsraum von Wahrscheinlichkeit und Wahrnehmung auflöst.

»Auch das Schöne muß sterben!«, heißt es in Schillers Nänie. Nur, daß sich das Schöne im Untergang in einen Entwurf des Freien und Offenen verwandelt, der die Ordnung des Realen und ihre Zumutungen experimentell provoziert. Um die zu Trend und Trott verinnerlichten funktionalen Standards zu irritieren und Wahrnehmung zum Eigensinn des Bewußtseins zu schärfen. Immer weniger rechtfertigt sich die Poly-Akustik neuer Musik durch eine Ethik der Anklage. Weit mehr sensibilisiert sie für eine Erfahrung, die die Welt nicht ständig mit einem Firnis an Nutzungs- und Verwertungsrationalität überzieht. Sind es doch deren Kontroll-, Selektions-, Organisations- und Kanalisierungsmechanismen, die im Namen der Wertung nach Sinn und Unsinn, Erlaubtem und Verbotenem, Wahrem und Falschem, Schöнем und Häßlichem dualistische Moralprinzipien des Ausschlusses am Leben halten. Neue Musik erschüttert die Sinnagentur eines Denkens, das permanent den praktikablen Grund von Dingen und Ereignissen zu liefern beansprucht. Zielt Offenheit darauf, Denk- und Handlungsroutinen zu entkommen, bedeutet die Verstörung von Sinn-Normen immer auch die von Wahrheits-Normen. Was aus dieser Verstörung wird, muß neue Musik nicht kümmern. Sie ist keine praktische Philosophie. Weit eher eine »Art Labor, in dem man das Leben ausprobiert«<sup>25</sup>. Und ein Versuch, das Schöne im mimetischen Vermögen der Wahrnehmung zu fundieren, so, wie das schon vor gut einem halben Jahrhundert Paul Valéry formuliert hat: »Wenn ich wählen müßte zwischen dem Schicksal eines Menschen, der weiß, wie und warum eine Sache das ist, was man schön nennt, und dem Schicksal, zu wissen, was Wahrnehmen ist, ich glaube wohl, ich würde das zweite wählen, mit dem Hintergedanken, daß dieses Wissen [...] mir alle Geheimnisse der Kunst liefern würde.«<sup>26</sup>

24 Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, a.a.O., S. 277.

22 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977, S. 8.

25 John Cage, *Silence*, Frankfurt am Main 1987, S. 54.

23 M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main 1971, S. 412.

26 Paul Valéry, *Discours sur l'Esthétique* in: P. Valéry, *Ceuvres*, Bd. 1, Paris 1957, S. 1296.