

Das subversive Schillern der Ambivalenz

Im Selbstverständnis der Künste spielt das Verhältnis zur Gesellschaft spätestens seit dem 18. Jahrhundert eine zentrale Rolle. Die damals erreichte ästhetische Autonomie machte die Kunst nicht nur zu einem eigenständigen Gebilde, das man heute, je nach Ansatz, als Institution, System oder ähnliches beschreiben kann – seit dieser Zeit ist ihr Verhältnis zur Gesellschaft prinzipiell offen, anders als in früheren Zeiten, als die Künste nur repräsentative Funktionen hatten, es kann wirklich gestaltet werden.

Die ästhetische Autonomie ist Effekt gesellschaftlicher Ausdifferenzierung, die im 20. Jahrhundert in den westlichen Industriegesellschaften Wissenschaft, Recht/Moral sowie die Künste als eigenständige Bereiche etabliert hat. Die drei Bereiche – aus dem deutschen Idealismus sind sie als das Wahre, Schöne und Gute vertraut – besitzen jeder seine eigene Logik und erzeugen so Freiräume, in denen sich die Möglichkeit der Ambivalenz als subversives Potential erweist. Dies belegt auch die Auseinandersetzung um grundlegende Begriffsbildungen im Ästhetischen. Wie überall sind auch in den Künsten polare Oppositionsbildungen – eine lange Tradition besitzen die Paarungen Konstruktion und Ausdruck, Sinnlichkeit und Rationalität, Abstraktion und Bildhaftigkeit, Musik und Sprache – von zentraler Bedeutung für die begriffliche Aneignung eines Gegenstandsbereichs. Die Unmöglichkeit, sich auf einen Begriff festzulegen und den anderen auszuschließen, steht nicht allein für die Komplexität der Problematik, sie sichert auch die eingehende Beschäftigung damit, indem sie Reflexionsprozesse provoziert, bei denen das Erkunden neuer Möglichkeiten mit der Revision alter Überzeugungen einhergeht.

Vom Nutzlosen und vom Schönen

Über die Ambivalenz des Schönen und der Kunst waren sich schon die ersten Verfechter der ästhetischen Autonomie im klaren. So betont etwa Karl Philipp Moritz, der Freund Goethes und Mitbegründer einer idealistischen Ästhetik, in seiner Abhandlung über die bildende Nachahmung des Schönen die unmittelbare Nachbarschaft des Schönen und Edlen, und damit auch der Kunst, zum gesellschaftlich Nutzlosen – das subversive Moment dieser Nähe wird von ihm zumindest als Gefahr benannt und ausführlich diskutiert.¹ Dagegen entwickelte Schiller in Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen die Idee einer direkten Beziehung zwischen Schönheit und Freiheit. Mit seinen anthropologisch argumen-

tierenden Vorstellungen von einem Wechselverhältnis zwischen Kunst und Spiel erklärte er den Luxus des Spiels – heute würde man vielleicht von einer speziellen Form des Probandelns sprechen – zur notwendigen Voraussetzung für die Weiterentwicklung der Gesellschaft. Für Schiller war insbesondere das Theater ein Ort, um alternative Modelle gesellschaftlichen Handelns zu entfalten und gesellschaftliche Konfliktsituationen durchzuspielen.

In ähnlicher Weise brachte Robert Musil im *Mann ohne Eigenschaften* den Möglichkeitssinn gegen den Wirklichkeitssinn ins Spiel, als subversive Kraft der Künste, die aus deren Unabhängigkeit von der Wirklichkeit resultiert. Dieser Freiraum der Ambivalenz ist oft genug als solcher gar nicht klar erkannt worden. So hat etwa Peter Bürger aus der ästhetischen Autonomie die gesellschaftliche Folgenlosigkeit der Künste abgeleitet.² Dieser Überlegung zufolge besitzen die autonomen Künsten gewissermaßen einen Freibrief, man hat sich damit abgefunden, daß sie keine repräsentativen Funktionen mehr übernehmen und erwartet dies auch nicht mehr, reagiert aber ebenso wenig auf ihre kritischen Interventionen. Das Erreichen der ästhetischen Autonomie hat dazu geführt, daß abweichendes Denken heute in den Künsten weitgehend akzeptiert wird, wenn dies auch oft eher resignierend geschieht oder indem man es leugnet oder einfach ignoriert. Doch diese Möglichkeit zur ungehinderten Reflexion gesellschaftlicher Verhältnisse stellt eine grundlegende Errungenschaft dar, auch wenn im Laufe des 19. Jahrhunderts die Perspektive einer voll ausgebildeten ästhetischen Autonomie, immer auch Sinnbild für die Idee eines autonomen Subjekts, erheblich an Bedeutung verloren hat, wenn nicht sogar aufgegeben worden ist, während durch die volle Entfaltung der bürgerlichen Gesellschaft die Tendenz zur Rationalisierung offene Räume, in denen keine Kosten-Nutzen-Rechnung erstellt wird, immer mehr als Luxus erscheinen und eingeschränkt werden.

Anders als Schiller, der am Ende des 18. Jahrhunderts noch über eine Perspektive gesellschaftlicher Veränderung durch die Kunst verfügte, kann man in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, etwa bei Charles Baudelaire, 15

2 Vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1974, bes. S.63-75.

1 Vgl. Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788), in: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, hrsg. von Hans Joachim Scharmpf, Tübingen 1962, S. 70 f.

wie Walter Benjamin, Baudelaires später Leser, gezeigt hat, beobachten, wie sich die Künstler allmählich von der bürgerlichen Gesellschaft distanzieren und eine Haltung der Verweigerung entwickelten, der sie durch Anspielungen auf aristokratische Haltungen noch an Gewicht verliehen. Das gilt besonders für das Bild vom Flaneur als Vorbild für den Künstler und seine Arbeitsweise. Der Flaneur hat alle Zeit der Welt, er weigert sich, sich in der aufkommenden Welt industrieller Betriebsamkeit zu engagieren, er verweigert sich der bürgerlichen Geschäftigkeit und ihren Vorstellungen von handwerklicher wie industrieller Produktivität und Rationalität. In seinem Auftreten und Verhalten ist er äußerst zurückgenommen, er steht gewissermaßen am Rande und beobachtet die anderen. Um der klassischen Haltung der Kontemplation zu ihrem Recht zu verhelfen, übt sich die verarmte Pariser Künstler-Bohème am Ende des 19. Jahrhunderts in ihrer Fähigkeit zu Muße und Nichtstun, die ihm die Basis für eine ungewöhnliche Form des Luxus liefert.

Adornos Antithese

Theodor W. Adorno hat den zentralen Gedanken ästhetischer Autonomie in einer Weise entfaltet, bei der die Möglichkeit, Alternativen zu entwerfen, im Vordergrund stand. Adornos ebenso bekannte wie prägnante Formulierung der Beziehung von Kunst und Gesellschaft stammt aus der Ästhetischen Theorie. Dort bezeichnet er die Kunst als »gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft, nicht unmittelbar aus dieser zu deduzieren«³. Adorno beschreibt hier die gesellschaftlichen Implikationen der ästhetischen Autonomie. Dabei grenzt er sich zugleich von Hegels Kunstverständnis ab. Anders als Hegel versteht Adorno die Kunst nicht als Darstellung der Idee einer Epoche (das wäre die These), sondern als Antithese zu dem, was gesellschaftliche Faktizität und die herrschenden Verhältnissen besagen. Doch unausgesprochen ist hier die Hegelsche Vorstellung von der dialektischen Synthese aus These und Antithese mit im Spiel. Mit der Apostrophierung der Antithese als ihrerseits gesellschaftliche betont Adorno zudem, daß es nicht um individuelle Gegenentwürfe einzelner Künstler, sondern um einen gesellschaftlich anerkannten Bereich geht, dessen Gegenentwürfe gesellschaftliche Implikationen und gesellschaftliche Relevanz besitzen.

Daß der Kunst die von Schiller beschworene Perspektive der Freiheit verloren ging, kann man allerdings keineswegs einfach nur darauf schieben, daß die Realität der bürgerlichen

16 Gesellschaft übermächtig und ästhetisch be-

gründete Alternativen abgedrängt worden wären. Im Gegenteil, in Wahrheit war das ästhetische Konzept, mit Hilfe von Fiktion und Möglichkeitssinn nach Alternativen zur Realität zu fahnden, seinerseits einfach zu erfolgreich. Und im Zuge dieses Erfolges hat sich der Charakter des Konzepts radikal verändert, es haftet ihm kaum noch etwas von den ästhetischen Qualitäten an, die es ursprünglich auszeichneten. Heute sind das Arbeiten mit Modellen, die Entwicklung fiktiver Welten sowie die Fiktionalität des Als-ob in Natur- und Sozialwissenschaften unersetzlich.

Recherche statt Fiktion

Angesichts dieser Erfolgsgeschichte der Fiktionalität in der modernen Gesellschaft suchen avancierte Kunstströmungen schon seit Beginn des 20. Jahrhunderts neue Ansätze, um erneut die Unersetzlichkeit der Kunst zu belegen.⁴ Resultat war eine Umkehrbewegung: Statt der Fiktion, die Alternativen zur Wirklichkeit eröffnen soll, gilt das ästhetische Interesse nun der Wirklichkeit selbst und deren Erforschung. Ein wichtiger musikalischer Anstoß dafür kam von der *musique concrète* mit ihrer Verwendung akustischer Realitätsfragmente. Ähnlich wie bei Schiller verstand sich auch die Kunst der sechziger Jahre zuallererst und gewissermaßen programmatisch als nutzlos und verspielt.⁵ Doch das ästhetische Spiel, das für Schiller eine Art Modellversuch für die gesellschaftliche Veränderung darstellte, hat nun, über 170 Jahre später, die eindeutige historische Perspektive verloren. Die Demokratisierung ist vollzogen, Schiller ein Klassiker, und die Kunst strebte nun Erfahrungen an, von denen man hoffte, daß sie beides sein könnten: ästhetische und gesellschaftliche, vor allem aber Erfahrungen in der Gegenwart. Allerdings hielt man an der Überzeugung fest, man könnte durch spielerische, jedes Nützlichkeitsprinzip negierende Betätigung der eigenen Wahrnehmungsfähigkeit die herrschenden Werte der kapitalistischen Leistungsgesellschaft unterwandern.

Cage, in der Musik einer der prominentesten Vertreter solcher Ideen, berief sich gerne auf eine aus dem fernöstlichen Denken stammende Vorstellung vom Nutzen des Nutzlosen, die er auf die Kunst übertrug: Ähnlich wie der Baum, den man allein wegen seines schlechten Holzes nicht fällt und schließlich wegen seines Schattens zu schätzen lernte⁶, kennt nämlich auch die Kunst, nach Cages Überzeugung, keinen materiellen Nutzen, doch sie verändert das Bewußtsein (»changing minds and spirits«⁷), etwa beim Schreiben, Spielen und Hören von Musik. Cage hatte ein

4 Vgl. Odo Marquard, *Kunst als Antifiktion – Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive*, in: ders., *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn 1989, S. 82-99.

5 Die Nähe der in den Künstler der sechziger Jahre entwickelten Ideen zu Schillers Entwurf ist inzwischen auch von der neueren Schillerforschung zur Kenntnis genommen worden, vgl. Klaus L. Berghahn, *Nachwort*, in: Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Stuttgart 2002, S. 253-286, hier S. 286.

3 Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1970, S.19.

6 Vgl. John Cage, *The Future of Music*, in: *Empty Words*, Middletown, Conn. 1979, S. 177-187, hier S. 187.

7 Ebd..

anarchistisches Modell der Herrschaftsfreiheit, es zielte auf eine Haltung, die sich durch Aufmerksamkeit und Zurückhaltung auszeichnet. Mit dem Verzicht auf die Durchsetzung eigener Intentionen sollte vermieden werden, daß irgend jemand oder etwas sich einem fremden Willen beugen muß. Die Radikalität dieser Idee zeigt sich in der an Selbstverleugnung grenzenden Zurückhaltung, die Cage von Musikern Klängen gegenüber verlangte, damit sich diese frei entfalten können.⁸ Auch diese Idee ästhetischer Autonomie steht, ähnlich wie im deutschen Idealismus, stellvertretend für ein autonomes Subjekt, doch Cages anarchistische Logik verlangte von diesem Subjekt zuallererst Selbstdisziplin und den Verzicht auf Herrschaft.

Entdeckung des Unbekannten

Wie Cages programmatischen Forderungen an Interpreten wie Hörer seiner Musik belegen, gilt die Erforschung der Wirklichkeit in den Künsten keineswegs allein den empirisch gegebenen Phänomenen. Heute sind mindestens drei verschiedene Bereiche Gegenstand ästhetischer Recherche: Neben der äußeren Wirklichkeit gehört die Art, wie diese wahrgenommen wird, sowie die Erfahrungen, die der einzelne bei der sinnlichen Wahrnehmung macht, schon immer zu den zentralen Gegenständen ästhetischen Interesses. In jüngster Zeit ist die Audiotechnik hinzugekommen, die eine eigenartige Mittelstellung einnimmt, da man in ihr zur äußeren wie zur inneren Realität Zugang finden kann. Zunächst einmal ist sie natürlich selbst ein Moment der äußeren Realität, doch sie liefert außerdem technisch optimierte Versionen des menschlichen Wahrnehmungsapparats, und nicht zuletzt bewirkt sie eine Erweiterung und Verfeinerung der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit.

Der öffentliche Raum zählte heute zu den Orten gesellschaftlicher Realität, an denen die Tendenz zur Verdrängung und Verleugnung besonders ausgeprägt ist. Als Ort der Zusammenkunft oder der politischen Meinungsbildung wurde er inzwischen weitgehend von Massenmedien und Internet ersetzt, heute ist er uns eher vertraut als ein Ort der Passage auf dem Weg von der Arbeit nach Hause, in den Supermarkt oder ins Kino. Diese Nicht-Orte im Sinne Augés⁹, an denen ungelöste Konflikte des urbanen Lebens sichtbar werden, laden kaum zum Verweilen ein. Doch schon Dadaisten und Surrealisten hatten ein Faible für diese aufgegebenen, funktionslos gewordenen Bereiche des täglichen Lebens. Die Internationalen Situationisten und die musique concrète haben das Bewußtsein dafür

weiter sensibilisiert. Bis heute entstehen in diesem Bereich zahlreiche neue Kunstkonzepte und belegen die dabei virulente Ambivalenz zwischen Schönheit und Kritik, Verklärung und Veränderung.

Sam Auinger und Bruce Odland betreiben eine spezifische Form der Klangrecherche in urbanen Räumen. Ihre Installationen funktionieren wie ein von der Stadt selbst gespieltes Instrument: Eine subtile Veränderung des akustischen Stadtbildes bewirkt eine neue »Stimmung« der gesamten Situation, eine harmonische Grundstimmung aller Geräusche. Diese Harmonisierung der Klänge und Geräusche macht den Hörer auf alltägliche Phänomene vor Ort, an denen er gewöhnlich achtlos vorübergeht, aufmerksam. Zugleich erleichtert die Ästhetisierung alltäglicher Geschehnisse¹⁰ das konzentrierte Hören, das die Installation verlangt. Trotz Echtzeitübertragung kommt es zu minimalen Verzögerungen bei der Transformation des akustischen Geschehens, weshalb man nicht alle Klänge eindeutig auf die Vorgänge beziehen kann, welche die Geräusche verursacht haben. So können Blick (und Ohr) frei über das städtische Ambiente schweifen. Im Sinne Benjamins könnte man den Effekt als Vertiefung der Apperzeption beschreiben, die ein intensiviertes und genaues Wahrnehmen und Erleben bewirkt. Georg Kleins Installationen finden sich häufig an sehr unwirtlichen Orten. Per Internet-Live-Video-Übertragung waren bei *Trasa Warszawa – Berlin* (2005) ein U-Bahn-Gang unter dem Berliner Alexanderplatz und ein ähnlicher Gang unter dem Warschauer Plac Defilad durch eine zweigeteilte Projektionswand verbunden, die für den Raum unmittelbar vor der Projektionswand wie ein Spiegel funktionierte. Atmosphärische Klänge der interaktiven Audiodimension¹¹ schlossen den virtuellen Raum gegen die hektische Umgebung ab. Sehen und Hören verschränkten sich zu einem paradoxen Ineinander von Abwesenheit und Anwesenheit, in denen Passanten Momente des Innehaltens erleben konnten.¹² Moderne Technik ermöglichte eine an die auratische Kunst der Vergangenheit gemahnende Präsenzerfahrung, in der die physische Präsenz sowie der tendenziell anachronistische Charakter des öffentlichen Raums erfahrbar wurde.

Welche Klangfarbe hat die Technik?

Die Verwendung von Audiotechnik verändert die Art dessen, was wir hören, ebenso wie die Art, wie wir es hören. Auch dies ist ein zentrales Thema zeitgenössischer Musik. Die Selbstverständlichkeit, mit der wir das synthetisch

8 Ein beeindruckendes Zeugnis für dieses äußerst radikale und konsequente Konzept findet sich in Cages *Rede an ein Orchester*, in: Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hg.), *John Cage*, München 1978, S. 56-61.

10 Die Frage der affirmativen Ästhetisierung spricht bereits Heidi Grundmann an, vgl. dies., *Tuning the World*, in: Katalog Wien Modern 2001, Wien 2001, S.43-45, hier S. 43 f.

11 Klein hat dafür die Gedichte *Glückloser Engel 2* von Heiner Müller und *Bahnhof* von Wislawa Szymborska in Musik transformiert.

12 Durch die Videoschaltung und den Blick auf den anderen Ort erhält die Installation eine zusätzliche Dimension, die Spiegelsituation eröffnet einen Raum der Reflexion, eine Metaebene der Selbstbeobachtung.

9 Vgl. Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt/Main 1994 (zuerst: Paris 1990), S. 120 ff.

generierte Klanggeschehen hinnehmen, ändert nichts daran, daß wir noch weit davon entfernt sind, seine Implikationen und Konsequenzen wirklich zu begreifen. Seit den fünfziger Jahren kann man beobachten, wie der Umgang mit Audiotechnik immer subtiler, die Sensibilität für ihre musikalische Bedeutung immer größer wird. Subversive Effekte kommen dort zum Tragen, wo das ästhetische Potential der Audiotechnik sich gegen die Interessen der Musikindustrie durchsetzt – auch wenn diese Effekte später oft wieder vom Markt absorbiert werden und das Moment des Subversiven wieder verloren geht. In der Konzertmusik wird die Frage nach der ästhetischen Relevanz der Audiotechnik zugunsten ihrer einfachen Verwendung als technisches Hilfsmittel bis heute jedoch häufig noch vernachlässigt. Doch in der aktuellen Musik finden sich mehr und mehr Indizien für eine intensivere Auseinandersetzung mit dieser Problematik.

So arbeitet der österreichische Komponist Peter Ablinger seit langem mit dem Rauschen, das er mit dem weißen Papier bei Texten und Bildern vergleicht und mit moderner Audiotechnik problemlos generiert: Das Rauschen liefert die gleichmäßige Verteilung einer All-over-structure, auf der sich die konkreten akustischen Phänomene abbilden. Erst wenn man auch diesen neutralen Hintergrund wahrnimmt, »überblickt« man die gesamte musikalische Situation, also das einzelne akustische Ereignis und die Art, wie es sich präsentiert. Dafür nutzt Ablinger unterschiedlichste technische Verfahren. So erzeugt er mit Hilfe der sogenannten Verdichtungstechnik ein Rauschen, bei dem das musikalische Material aus der zeitlichen Folge in die Gleichzeitigkeit gekippt wird, so daß der Charakter des Ausgangsmaterials nur noch als Klangfarbe zu erkennen ist, der Klang ist Phänomen und Hintergrund in einem. Die *Quadraturen*, Ablingers jüngste Werkreihe, sind inspiriert vom Fotorealismus und der Imitation gerasterter Zeitungsfotos bei Roy Liechtenstein oder Sigmar Polke. Vom Mitschnitt eines Musikstücks oder irgendeines anderen akustischen Vorgangs werden die »Rauschwerte« einzelner Abschnitte – ein mittlerer Rauschanteil für ein Quadrat aus Frequenz mal Zeit, also zum Beispiel eine Sekunde Frequenz mal eine Sekunde Zeit – errechnet.¹³ Umgerechnet in Notenwerte liefert diese Rasterung die Basis für eine elektronisch generierte Instrumentalkomposition.

Wahrnehmung beobachten

In den Künsten waren Hören und Sehen lange Zeit sorgfältig voneinander getrennt, doch heute entwickeln sich neue Formen der Kombina-

tion von Konzert und Installation, von Instrumentalklang und Audiotechnik, in denen die Interferenzen und Wechselwirkungen zwischen Hören und Sehen, bildender Kunst und Musik erkundet werden können. Anders als in der Experimentalpsychologie entsteht hier zudem eine neue Dynamik durch das Spiel der vielfältigen Assoziationen zu den bestehenden ästhetischen Traditionen. Die Audiotechnik hat hier häufig die Rolle einer Basisfunktion. Ohne sie wären auch die Arbeiten von Rolf Julius nicht zu realisieren, bei ihm ist sie jedoch vornehmlich nützliches Element, um verschiedene Dimensionen der Realität miteinander zu verschränken und zu überlagern. In Julius' Installationen ist der Raum inhomogen, jedes Element eröffnet Einblicke in andere Realitätsdimensionen, die die einfache Räumlichkeit des konkreten Ortes überragen. Neben alltäglichen Objekten wie Teetassen oder Steinen finden sich Zitate aus der »Tradition der Moderne« (Helmut Heißenbüttel) wie die monochromen Pigmentschichten seiner Glasscheiben. Lautsprecher und kleine Summer markieren den Ort der sehr zurückhaltend eingesetzten Klänge, mit denen Julius, ähnlich wie mit den Farben, da oder dort einen Akzent im Raum setzt. Das Gewimmel der Geräusche gemahnt an natürliche Prozesse, an repetitive Muster summender Insekten oder rauschenden Regens, Oberflächenstruktur und Dichte lösen haptische Assoziationen aus, sie wirken wie Oasen mit üppiger Vegetation.

Subversive Reflexionseffekte?

Die gesellschaftliche Ausdifferenzierung mit ihrem Effekt der Autonomie des moralischen, ästhetischen und wissenschaftlichen Geltungsbereichs ist für uns heute eine Selbstverständlichkeit. Doch noch immer stellt das Neue und Unbekannte eine Herausforderung dar und provoziert Abwehr und Ratlosigkeit. In dieser Situation, wo die gesellschaftliche Entwicklung immer mehr ins Eindimensionale bloßer Nützlichkeitsfragen weist, hat das Bewahren einmal erreichter Freiräume zentrale Bedeutung. Unversehens verkehrt sich so das Subversive ins Affirmative. Doch diese konservative Strategie ist Voraussetzung dafür, die Potentiale der Veränderung zu bewahren, die für diese Gesellschaften immer produktiv waren. Das mit der gesellschaftlichen Ausdifferenzierung gewonnene subversive Potential zeigt hier noch einen Aspekt seines schillernden Charakters: Der Offenheit der gesellschaftlichen Entwicklung muß die Offenheit der Reflexion entsprechen, die daraus ihre Stärke bezieht, daß ihr Ergebnis nicht von vornherein feststeht. ■

13 Die *Quadraturen V* (UA bei den Donaueschinger Musiktagen 2000) hatten die DDR-Hymne als Vorlage und ein durchgehend $\frac{3}{4}$ -töniges spektrales Raster. Die einzelnen Sätze unterschieden sich allein in den Rastertempi, dennoch schien immer wieder die Erinnerung an die vertraute Melodie auf.