

Das Offene

Musik nach der Musik

Wenige Jahre nach Beendigung seines Studiums, Ende der 1960er Jahre, veröffentlicht der damals noch völlig unbekannte Giorgio Agamben sein erstes Buch, *Der Mensch ohne Inhalt*.¹ Darin beschäftigt sich der Philosoph, noch ganz im Banne von Heideggers Präsenzphilosophie stehend, ausführlich mit Kunst und diagnostiziert einen fundamentalen Riss. Dieser Riss, so Agamben, ziehe sich durch die gesamte nach-antike Kunst und markiere die Auflösung jener ursprünglichen Einheit von Künstler, Werk und Rezipient, die das Weltverständnis der Alten bestimmte. Anders als in der Neuzeit wussten sich die antiken und mittelalterlichen Künstler und ihr Publikum eins mit der zum Material geronnenen Wahrheit. Eine Kathedrale wurde nicht als Kunstwerk betrachtet, sondern als Gegenwart jener göttlichen Gnade, die den Menschen dazu befähigte, die Welt im Werk zu erschaffen und sich so dem Göttlichen zu nähern. Im Gegensatz dazu bleibe in der »Endzeit« der Kunst nurmehr die von ihrem Material abgesonderte, freie Subjektivität des künstlerischen Prinzips. Hauptsymptom dieser finalen Zäsur sei im siebzehnten Jahrhundert das Aufkommen eines Diskurses, der bald zu einer eigenen philosophischen Disziplin avancieren sollte: Ästhetik. Indem die Ästhetik das Geschmacksurteil (und die auf ihm be-

ruhenden Institutionen wie zum Beispiel das Museum oder die Literaturkritik) zum alleinbestimmenden Merkmal für Kunstrezeption erklärte, besiegelte sie das Zerbrechen jener ursprünglichen Einheit. Daher, so Agamben, sei es auch vergeblich, die Überbrückung dieser Kluft zwischen dem Mensch ohne Inhalt, sprich: Künstler, und dem Rezipienten mit den Mitteln der Ästhetik zu bewirken. Dies könne nur im vom ästhetischen Urteil unberührten, unmittelbaren Kunsterlebnis, in einer »Ekstasis in einer ursprünglicheren Dimension« gelingen.

Kunst und Leben, Mensch und Tier

Nicht von ungefähr erfreuen sich Agambens Endzeit-Reflexionen, bei aller hegelianischen Mystik, aktueller Beliebtheit, zielen sie doch auf einen brisanten Zusammenhang: das Verhältnis von Kunst und Leben im Zeichen des Klimawandels.² Was geschieht mit der Musik am Ende der Geschichte, wenn der Mensch nurmehr Form und, so eine Agambensche Lieblingsformel, »nacktes Leben« ist? Verschwindet sie, weil sie ihre Bedeutung für die Erkenntnis des Wahren verloren habe, wie Hegel meinte? Oder bleibt sie einfach nur als »Rest« übrig? Verfolgt man diese Debatte etwas genauer, so fällt auf, dass die schlichtweg unbeantwortbare Frage, was denn genau Leben sei und was man unter Kunst zu verstehen habe, seit jeher eine Vielzahl von Kategorisierungen, Modellen, Narrativen und Phantasmen auf den Plan riefen. Vor allem aber scheint ein Deutungsmuster sich konstant zu halten: Leben und Kunst stehen in einem unauflösliehen Komplementärverhältnis zu-

1 Giorgio Agamben, *Der Mensch ohne Inhalt*, Berlin: Suhrkamp 2012.

2 Vgl. Winfried Menninghaus, *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*. Berlin: Suhrkamp 2011; Eric Santner, *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago: University of Chicago Press 2006; und *Klimakunstforschung*. Berlin: Merve, 2011.

Donaueschinger Musik-tage 2008: Szene aus Dror Feilers Komposition *Müll für Orchester*, Müllwagen, Vokalperformance und elektronischen Lärm aus dem Zyklus *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, uraufgeführt am 19. Oktober, Mitglieder einer lokalen Brassband hinter dem Müllautokorso (Foto: Franz Krickl).

2



Musik?

War der Beginn der musikalischen Moderne zugleich der Beginn der Auflösung des abendländischen Musikbegriffs? Befinden wir uns gegenwärtig in einem Entwicklungsstadium, in dem sich herauskristallisiert, dass die bislang eher als nebensächlich bewerteten Grenzüberschreitungen der Avantgarde zur Hauptsache dieses Musikbegriffs werden?

Auf eine Umfrage der Zeitschrift *Melos* für die Märznummer 1959 »Was ist Musik?« antwortete Karlheinz Stockhausen: »Die musikalische Vorstellung verlangt heute nach Klängen, die noch niemand gehört hat.« Ein halbes Jahrhundert später fragt der kroatische Komponist Marko Cicilani: Braucht Musik überhaupt noch den Klang? Der junge, russische Komponist Kirill Shirokov plädiert für eine Befreiung vom Material, der junge deutsche Komponist Johannes Kreidler für den Wechsel von einer Material- zu einer Gehaltsästhetik durch konzeptuelle Unterwanderung und mediale Auffächerung und in der Bildenden Kunst avanciert Sound zu einem Element von Kunst. Peter Ablinger schließlich macht klar, dass der Begriff des Experiments unter solchen Bedingungen überflüssig ist (s. S. 21-23).

Was ist Musik? – das hinterfragen heute mehr und mehr junge Komponisten, Musiker, Klang- und bildende Künstler, was sich in Konzertreihen, Festivals und Symposien spiegelt, etwa in Frankfurt/Main (S. 24), im österreichischen Mittersill (S. 26) nicht zuletzt in den Programmen so maßgeblicher Festivals wie den Donaueschinger Musiktagen u.a. (hier durch einige Fotos dokumentiert). Welche Verbindung besteht zwischen posthumanem Kunstpessimismus und dem Ruf nach Bewahrung der Kunst? fragt der Musikethnologe Veit Erlmann in seinem sich auf Giorgio Agamben, Rainer Maria Rilke, Günther Anders und Alexandre Kojève beziehenden Aufsatz *Das Offene. Musik nach der Musik* die dieses Heft eröffnet. Er spannt damit einen weiten Rahmen für ein Nachdenken über Entwicklungen, die jene Umwertung und Öffnung des Musikbegriffs vom autonomen Werk zu einem nach vielen Seiten hin offenen Klangmedium bewirkt haben: John Cage (und die Folgen), für den Heinz-Klaus Metzger den Begriff der Abschaffung ästhetisch stark machte (Florian Neuner), medientechnische und digitale Revolution (Tobias Gerber, Shintaro Miyazaki), Gattungen wie Klangkunst (Claudia Tittel) und Landschaftskomposition (Gisela Nauck), improvisierte und neue elektronische Musik (Wolfgang Mitterer/Armin Köhler). Ein Rückblick in die Antike, auf die *mousiké* (Martin Carlé), erinnert daran, dass der abendländische Musikbegriff ursprünglich weitaus mehr umfasste als nur das erklingende Werk. – Diskutieren Sie mit uns im Internet-Forum <http://forum.positionen.net>: Was ist Musik? Gisela Nauck

einander; die schiere Möglichkeit des einen kann nicht ohne jene der anderen gedacht werden. Allen neo-liberalen Exzessen und Ökonomismen zum Trotz: Es kann und darf kein Überleben des Menschen ohne die Kunst geben. Und umgekehrt: Der Fortbestand der Kunst setzt humane Existenz im Sinne von *humanitas* voraus. Selbst noch dort, wo Kunst in idealistisch-romantischer Manier als das ganz Andere gedacht wird, bleibt sie in dergleichen konditionale Zusammenhänge eingespannt. Kunst, schreibt zum Beispiel Harald Welzer, Direktor des Center for Interdisciplinary Memory Research in Essen, sei »immer der Rest, der übrig bleibt, und der muss notwendigerweise etwas anderes sein als die Geschichte, die Gesellschaft über sich selbst erzählt.«³

Es überrascht unter diesen Vorzeichen nicht, dass in dem Gespann von Leben und Kunst immer auch latent die Unterscheidung von Mensch und Tier mitschwingt, ist doch von jeher die Fähigkeit zur *poesis* fester Bestandteil von Erzählungen der Spezies *Homo sapiens* über deren eigene Humanität. Zugleich rekurriert die beschworene Einheit von Kunst und Leben implizit auf ein Paradigma,

das seit fast einem Jahrhundert unter dem Begriff »das Offene« firmiert und das seinen Ausgang von einer apokryphen Zeile aus Rilkes achter Duineser Elegie nimmt. Dort wird dem Menschen die Fähigkeit abgesprochen, das »Offene« zu sehen. Anders als das Tier, so Rilke, sind die Augen des Menschen »wie umgekehrt und ganz um sie gestellt als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.« Und im Gegensatz zum Tier haben wir »niemals Nirgends ohne Nicht« und »den reinen Raum« vor uns, sondern immer Welt.⁴

Rilkes Wort vom »Offenen« als dem Wesensmerkmal der animalischen Kreatur, das zugleich den Menschen aus dem Sein ausschließt, lässt sich unschwer als Ausdruck einer tiefen Verunsicherung lesen. Es benennt eine, wenn nicht *die* traumatische Erfahrung des aufgeklärten, sich seiner Zentralität sicher wählenden Individuums in Zeiten großer gesellschaftlicher und kultureller Verwerfungen. Dennoch kann die tiefe narzisstische Kränkung, die dem vermeintlich freien Individuum (und stellvertretend seinem Staat und seiner Kultur) widerfährt, nicht darüber hinwegtäuschen, dass Rilke an der Unterscheidung **3**

4 Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979.

3 *Klimakunstforschung*, ebd., S. 214.

von Mensch und Tier festhält. Diese wirkt so als Garant einer Ordnung, in der *Homo sapiens* überhaupt erst als »Mensch« (in welcher defizitärer Form auch immer) fungieren kann.

Nach zahlreichen Interventionen, etwa des Husserl- und Heidegger-Schülers Günther Anders (der ähnlich wie Heidegger und im Gegensatz zu Rilke den Menschen als »nicht-festgestelltes« Wesen definiert, das sich immer erst eine Welt erschaffen muss, weil keine *a priori* vorhanden ist), erfuhr die Debatte über das »Offene« erst unlängst und nicht zuletzt durch Agambens spätere Arbeiten wie zum Beispiel *Homo sacer* oder *Das Offene. Der Mensch und das Tier* eine entscheidende Wende.⁵ Die Unterscheidung zwischen Mensch und Tier, so Agamben, sagt weder etwas über den Menschen noch etwas über das Tier aus.⁶ Vielmehr sei die Teilung des Lebens in animalisches und humanes Leben eine bewegliche Grenze, die in erster Linie das Innere des Menschen durchziehe. Das heutige Körperverständnis unterscheidet sich gründlich von der noch bis ins Mittelalter gültigen Vorstellung von einem Gehäuse, das mehr oder minder zufällig unseren Geist umhüllt. Der moderne Menschenkörper ist vielmehr ein gleichsam nach Innen gezogenes animalisches Außen.

In dem Maße aber wie diese in unserem Inneren ruhende Unterscheidung zwischen Animalischem und Humanem momentan zu erlöschen droht (sei es durch den Klimawandel, die Entdeckung des Genom oder die männliche Schwangerschaft), so ist zu befürchten, müsste auch die Differenz zwischen all jenen vertrauten, mit dem Humanen untrennbar verknüpften Begriffspaaren verschwinden wie dem Göttlichen und dem Dämonischen, Sein und Nichts, oder eben: die Differenz zwischen Kunst und Nicht-Kunst, Musik und Nicht-Musik.

Rettung des Unrettbaren

Die doppelte Kernschmelze des Humanen und des Animalischen ist jedoch durch ein bloßes Festklammern am Begriff des Humanen (oder des Tieres als das Andere des Menschen) nicht abzuwenden. Auch sind Antworten auf Fragen wie »Wozu Kunst?« oder »Musik?« in der posthumanen Ära der geklonten Schafe und der künstlichen Intelligenz nicht einfach dadurch möglich, indem man pathetisch die Kunst/Musik als letzte Heimstätte des Humanen behauptet oder, wie der frühe Agamben, eine ekstatische Kunsterfahrung beschwört. Antworten kann es, wenn überhaupt, nur auf dem Wege eines schmerzvollen, weil scheinbar paradoxen Prozesses geben, den Agamben folgendermaßen umreißt: Anstatt den Menschen

als das Ergebnis einer geheimnisvollen Vereinigung eines natürlich-tierischen und eines geistig-göttlichen Elements zu sehen, sollten wir ihn als das Zufallsprodukt einer Entkopplung dieser beiden Elemente begreifen; einer Entzweiung durch Politik, Gesellschaft, Kultur und eben – Kunst.⁷

Es ist vielleicht eine der Eigentümlichkeiten des Diskurses über das »Offene« und das »kreatürliche Leben«, dass just diese letztere, die künstlerische Komponente, nur wie in einem toten Winkel präsent ist: Man weiß, dass sie vorhanden ist, sieht sie aber nicht. Obgleich fast allen anti-humanistischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts auf die eine oder andere Weise Kunstferne wenn nicht gar Kunstfeindlichkeit unterstellt werden kann, scheint die derzeitige Rede vom »Offenen« und der Kunst im posthumanen Leben auf einer komplexeren Konstellation zu beruhen. Demzufolge müsse die Kunst zwar vor ihren vermeintlichen Feinden (etwa den Wissenschaften oder der globalen Ökonomie) in Schutz genommen werden, aber im Gegensatz zum wohlwollenden Humanismus kann die Kunst nur gerettet werden, indem man sie desavouiert.

Schon bei Plato ist das Denkschema zu beobachten. Bekanntlich erklärte der Philosoph die Dichter für unerwünscht, weil sie die öffentliche Moral zersetzen. In Wirklichkeit aber fußt die Verbannung der Dichter aus der Polis auf einem tieferen Widerspruch, den man mit Agamben als eine »Zone der Unbestimmtheit« bezeichnen könnte. Denn die Dichter, die der Philosoph aus der Polis ausgeschlossen wissen will, sind als Fremde und nicht selten Barbaren Sinnbilder des Animalischen im Humanen. Dies ist der wahre Grund, warum sie aus der Polis ausgeschlossen werden müssen: Ihre Dichtung/Musik hält die Erinnerung daran wach, dass sich die Bruchstelle zwischen dem Tier und dem Menschen von keiner Seite her schließen lässt, weil sie durch den Menschen selbst verläuft.

In der nun anbrechenden »Endzeit« findet sich die Bruchstelle zwischen Mensch und Tier, Innen und Außen, Kunst und Noch-Kunst vielleicht zuerst und am deutlichsten bei Alexandre Kojève wieder, dem wohl einflussreichsten Vordenker des Posthumanen. In einer Fußnote zu seinen kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs gehaltenen Hegel-Vorlesungen kommt der französische Philosoph und Staatsmann auf das Verschwinden des Menschen als ein dem Objekt entgegen gesetztes Subjekt zu sprechen. Dieses Verschwinden, so Kojève, sei freilich keine kosmische Katastrophe, denn der Mensch bleibe durchaus am Leben, als *Tier*. Und selbst wenn die Philosophie verschwinde – denn wenn sich das Menschtier nicht mehr

7 Giorgio Agamben, *Das Offene*, ebd., S. 26.

5 Vgl. Max Horkheimer, Günther Anders, *Thesen über »Bedürfnisse«, »Kultur«, »Kulturbedürfnis«, »Kulturwerte«, »Werte«*, in: *Gesammelte Schriften*, vol. 12, S. 579–86. Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann 1983.

6 Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002; ders., *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.

ändere, erübrige sich auch die Philosophie als Grundlage der Welt- und Selbstkenntnis – so könne sich der »ganze Rest« undefiniert erhalten: »die Kunst, die Liebe, das Spiel usw., kurz alles, was den Menschen glücklich macht.«⁸

Mehr als zwei Jahrzehnte später präzisiert Kojève die Trost spendende These vom ganzen Rest, der das Verschwinden des Menschen überlebe. Denn wenn der Mensch wieder Tier wird, so müssen auch seine Künste, seine Liebe und seine Spiele wieder »natürlich« werden. Das posthumane Menschtier würde seine Gebäude so errichten wie die Vögel ihre Nester bauen und Konzerte wie Frösche oder Zikaden spielen. Allerdings, so fügt er düster hinzu, könne man nicht behaupten, dass all dies den Menschen glücklich mache. Vielmehr würden die posthistorischen, im Überfluss und in völliger Sicherheit lebenden Tiere der Gattung *Homo sapiens*, ihrer Art gemäß, lediglich *befriedigt* sein.⁹

Mag sein, dass Kojèves ernüchternde Schlussfolgerung weniger der Bestätigung der hegelianisch-marxistischen These vom Ende der Geschichte in der Überflusgesellschaft der Nachkriegsära geschuldet ist als den vorausgegangenen Katastrophen von Auschwitz und Hiroshima. Wie dem auch sei, angesichts neuer (oder vielleicht auch nur akuter gewordener) Bedrohungen und eines dezidiert unparadiesischen Zustands des globalen Mangels und der Unsicherheit scheint es geboten, die Kojév'sche These von der Kunst als bloßer Bedürfnisbefriedigung zu überdenken. Wie steht es um die Postmusik, die Musik nach der Musik? Welche Verbindung besteht zwischen posthistorischem Kunstpessimismus und dem allenthalben ertönenden Ruf nach Bewahrung der Kunst?

Ein Rückblick auf Agambens *Der Mensch ohne Inhalt* mag hier hilfreich sein. Bei genauerer Lektüre stellt sich nämlich heraus, dass der italienische Philosoph entgegen der scheinbar unversöhnlichen Rede vom »nackten Leben« an einem Kunstbegriff festhält, der ganz nach hegelianisch-dialektischer Tradition die Kunst bewahrt indem er sie transzendiert. In einer äußerst dichten Passage des Buches argumentiert Agamben, dass die landläufige Lesart, wonach Hegel die Kunst am Ende der Geschichte für tot erklärt habe, einer genaueren Überprüfung nicht standhält. Hegels eigentliche Argumentation liefe auf die These hinaus, dass die nach-geschichtliche Kunst statt zu sterben über sich selbst hinausweisen würde. Vehikel dieser Auto-Transzendenz sei Hegel zufolge die von Friedrich Schlegel und den Frühromantikern propagierte unendliche Verdoppelung, die Ironie als ein »Nichtiges, ein sich Vernichtendes.« Agamben deutet diese in der Ironie

manifest werdende Form der künstlerischen Subjektivität als eine Subjektivität ohne Inhalt (und folglich den Künstler als »Mensch ohne Inhalt«); als pure Kraft der Negation, die stets und überall nur sich selbst bestätigt, als sich in absoluter Freiheit selbstspiegelndes Selbstbewusstsein. Es versteht sich daher wie von selbst, dass diese Nicht-Kunst nichts anderes sein kann als eine Noch-Kunst. Unfähig zu sterben, überlebt diese Post- oder Noch-Kunst sich ewig selbst.

Aber wie verhält es sich nun mit dem humanen (Über)Leben und dieser sich selbst rettenden weil unrettbar selbst-negierenden Kunst/Musik? Wie sehr sind beide noch aufeinander angewiesen, wenn sie einmal an jenem Punkt angelangt sind, wo sie sich gewissermaßen nur noch als Leerstelle begreifen lassen? Wie kann man einer Leere durch eine andere Leere Halt und Gültigkeit verschaffen? An dieser Stelle bietet die Lektüre Agambens nur wenige Anknüpfungspunkte. Zwar weist Agamben den Versuch zurück, dem Leben und der Kunst zu neuer Verbindlichkeit und Authentizität zu verhelfen, indem man ihr Schicksal an das alter Ordnungsgaranten wie die Religion oder den Staat bindet, zugleich aber nimmt er die zuvor als Traditionszerstörerin geschmähte neuzeitliche Ästhetik in die Pflicht. Der Ästhetik falle nämlich die paradoxe Aufgabe zu, die Verbindung zur Vergangenheit *negativ* wieder herzustellen. Indem sie den Verlust der geschichtlichen Kontinuität im Bilde künstlerischer Schönheit zu ihrem eigentlichen Wert erklärt, bleibt die Kunst geschichtlich. Angesichts der geschichtslosen Wiederholung des Immergleichen und dem Unvermögen der Kunst, etwas anderes zu vermitteln als das Ende historischer Vermittlung, steht sie dabei allerdings immer auch vor der unmöglichen Aufgabe, etwas gewährleisten zu müssen bei gleichzeitiger Preisgabe aller eigenen Garanten.

Wer könnte sich angesichts der schwindenden Gewissheit über Musik diesem Entwurf einer negativen Ästhetik verschließen? Und wer würde nicht der Versuchung erliegen, die Agambenschen Thesen vor allem im Werk jenes Mannes verwirklicht zu sehen, der wie kein anderer versuchte, die Musik in ihrer heillosen Unrettbarkeit zu retten: John Cage? Gleichwohl ist der Verdacht nicht von der Hand zu weisen, dass sich in das radikale Bekenntnis zur Leere des »Offenen« bei Agamben oder die antiästhetische-antimusikalische Rede vom aller subjektiven Intention und Semantik befreiten »Klang an sich« bei Cage ein versöhnliches Element einmischt. Die Antiästhetik stimmt immer dann das Hohelied der Kunst an wenn es sonst nichts mehr zu retten gibt. ■ 5

8 Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la phénoménologie de l'esprit*, Paris: Gallimard 1979, S. 434f.

9 Alexandre Kojève, ebd., S. 436.