



..... Intermezzo

DER STEIGERUNGSPROZESS IN DER KOMPOSITION

Der Komponist **Patrick Frank** vergleicht die kompositorischen Entwicklungen des 19. und 20. Jahrhunderts mit dem Fortschrittglauben der Moderne und den dekonstruktiven Bestrebungen der Postmoderne. Es wird deutlich, dass sich die heutige Kompositionskunst vermehrt vom kompositorischen Material befreit und Gefahr läuft, ihre gesellschaftskritische Aufgabe zu verlieren: Was ist Avantgarde heute?

Die vorliegende Schrift sollte als philosophische Skizze eines Künstlers verstanden werden, die keine Wissenschaftlichkeit einfordert, obschon darin Themen angeschnitten werden, die in den wissenschaftlichen Diskurs gehören. Aus der Perspektive eines Künstlers schneide ich viele Begriffe an, die einer wissenschaftlichen Fundierung bedürften.

Im Folgenden versuche ich herauszuarbeiten, wie sich basale gesellschaftliche Wertvorstellungen in der Kompositionskunst niederschlagen. Dabei gehe ich von der berühmten hegelschen Formel «These – Antithese – Synthese» aus und übertrage diese auf die Kompositionsstruktur, die funktionale Tonalität. Es wird sich zeigen, dass alle kompositorischen Parameter, d.h. Metrik, Rhythmus, Tonhöhen, Harmonik und Form von diesem Prinzip geprägt sind (siehe II).

Die hegelsche Dialektik setze ich deshalb voraus, weil sich in ihr zentrale Aspekte gesellschaftlicher Selbstbeschreibung des 19. Jahrhunderts widerspiegeln. So wird ein Fortschrittglaube in der damaligen Zeit sichtbar, insbesondere der Glaube an die Beherrschbarkeit der eigenen Geschichte. Dieser Fortschrittglaube manifestiert sich in der gesellschaftlichen Dynamik, die ihre Spuren, meist als Kritik bestehender Verhältnisse und als Verbesserungsvorschläge, auch im Kompositionssystem des 19. Jahrhunderts hinterlässt. Die in der Komposition auftretende Kritik manifestiert sich freilich nicht in Worten, sondern in den musikalischen Werken mit Tönen.



Nach der Verbindung von Hegels Dialektik mit zeitlich entsprechenden kompositorischen Werken stehen die Gemeinsamkeiten der gesellschaftlichen Dynamik des 19. Jahrhunderts und der Entwicklung in der Kompositionskunst im Zentrum (siehe III). Dabei werde ich mitunter auf Luhmanns systemtheoretische Logik zurückgreifen, deren Grundgedanken zuerst – gewissermassen in einem vorgelagerten Exkurs – kurz dargelegt werden sollen (siehe I). Angesichts der Komplexität der luhmannschen Systemtheorie beschränke ich mich bei dieser Einführung auf diejenigen Begriffe, die für das Verständnis des Textes unabdingbar sind. Wer die Systemtheorie in ihren Grundzügen bereits kennt, kann den Abschnitt (I) überspringen.

Der erste Teil des Textes (Abschnitte I-III) gelangt bis zum Anbruch der Atonalität, also bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Im zweiten Teil (Abschnitte IV-V) folgt das 20. Jahrhundert und die Gegenwart. Dabei ziehe ich Gedanken von Baudrillard und Lehmann hinzu, deren Analysen grundlegende gesellschaftliche Probleme, auch in der zeitgenössischen Komposition, benennen.

Durch den ganzen Text zieht sich wie ein roter Faden der Begriff der Steigerung: Steigerung verstanden als Überbietung des Vorhandenen, als Reflexiv-Werden und als Weiterentwicklung – Luhmann würde sagen: Ausdifferenzierung.

I – Aspekte der Systemtheorie Luhmanns

Für das Verständnis der Systemtheorie wird gerne der menschliche Organismus zur Veranschaulichung herbeigezogen: Wie dieser aus Organen besteht, die ihre Funktionen autonom erfüllen (das Herz «weiss», was es zu tun hat), vollziehen die verschiedenen gesellschaftlichen Systeme wie zum Beispiel das

Wirtschaftssystem, das Rechtssystem oder das Kunstsystem ihre Aufgabe eigenständig; Luhmann spricht von der Autopoiesis gesellschaftlicher Systeme. Gleichzeitig sind diese Systeme jedoch, wenn sie autopoietisch operieren, in hohem Masse abhängig von anderen Systemen – analog dem menschlichen Organismus: Das Herz kann nicht «operieren», wenn die Lunge oder andere Organe versagen.

Nach der Systemtheorie besteht eine Gesellschaft nicht aus Individuen, sondern aus Kommunikationen. Das Herz – um beim Bild zu bleiben – ist für den Organismus nicht als physische Realität relevant, sondern nur als Summe seiner «Kommunikationen» bzw. als Summe dessen, was es für die anderen Organe bereitstellt. Kommunikation ist «[...] das Letztelement oder die spezifische Operation sozialer Systeme. [...] Die Kommunikation realisiert sich nur, wenn sie verstanden wird [...]»¹

Jedes System bestimmt autonom, welche Operationen es vollzieht, «wie es funktioniert». Es entwickelt selber einen systeminternen «Code», an dem sich die Kommunikationen scheiden: Eine Kommunikation liegt entweder auf der positiven oder auf der negativen Seite des Codes. Im Wirtschaftssystem zeigt sich dies beispielsweise im Zahlen und im Nicht-Zahlen. Diejenigen Kommunikationen, welche auf die negative Seite des Codes fallen, dürfen nicht, wie man zunächst meinen könnte, als gescheitert oder überflüssig aufgefasst werden. Sie sind genauso wichtig wie die Kommunikationen auf der positiven Seite des Codes, denn sie aktualisieren und bestätigen, zusammen mit den positiven Kommunikationen, jedes Mal den Code selbst. Der Zweck solcher systeminterner Operationen (wie etwa von Zahlen/Nicht-Zahlen) liegt aus der Perspektive der Systemerhaltung darin, mittels Kommunikationen Anschluss-

kommunikationen zu provozieren. Dabei garantiert die Beobachtbarkeit systeminterner Kommunikationen für fremde Systeme – in der Systemtheorie: für die Umwelt des Systems –, die ihrerseits Anschlusskommunikationen produzieren, den Erhalt des Systems. Wenn nämlich das von einem System «Produzierte» – systemtheoretisch: Kommunizierte – für die Umwelt kaum lesbar ist, dann kommt die Kommunikation zwischen den Systemen nicht oder nur schlecht in Gang. In einem solchen Fall kann ein System seine gesellschaftliche Funktion nicht mehr erfüllen und ist deshalb überflüssig.

Unschärfe Codierung, welche die systeminternen Kommunikationen nicht eindeutig auf eine Seite des Codes einordnet, gefährdet den Fluss von Anschlusskommunikationen, vergleichbar mit einer schleierhaft sprechenden Person. Man mag ein paar Mal nachfragen, was die Person gemeint hat; bleibt die Unklarheit trotzdem bestehen, wird die Kommunikation wohl abbrechen. Entscheidend sind also die zirkulierenden Kommunikationen, denn diese konstituieren letztlich ein System.

Ein Subjekt hat keinen Einfluss darauf, welche Kommunikationen auf die eine oder auf die andere Seite des Codes fallen – dies regelt das System. Das Subjekt kann lediglich beobachten, wie das System (oder die Umwelt «seines» Systems) seine Kommunikationen beobachtet. Wie bei den menschlichen Organen übernehmen gesellschaftliche Systeme Funktionen, d.h., sie bearbeiten ein spezifisches Problem, dessen (vorübergehende) Lösung in der Kompetenz des Systems liegt.

II – Die hegelsche Dialektik und die funktionale Tonalität

In Hegels dialektischem Denken, das die Geisteswissenschaften des 19. Jahrhunderts entscheidend prägte, steht die Synthese gegenüber der These und der Antithese auf einer höheren Stufe. Der These wird die dialektisch darauf bezogene Antithese entgegengesetzt, um sie beide in der angestrebten Synthese aufzuheben. Die hegelsche Formel «These – Antithese – Synthese» kann mit musikalischen Begriffen beschrieben werden: die These als unbestätigte Konsonanz (das erste Auftreten der Konsonanz lässt sie im luftleeren Raum; erst die Dissonanz bestätigt die Konsonanz, in Differenz zur Dissonanz, als bestätigte Konsonanz), die Antithese als Dissonanz und die Synthese als bestätigte Konsonanz. In der Synthese zeigt sich die teleologische, dynamische Tendenz dieser Formel: These und Antithese zielen gemeinsam auf die Synthese, die es zu erreichen gilt.

Der Blick sei zunächst auf zentrale Eigenschaften der funktionalen Tonalität (im Gegensatz zur Tonalität der Renaissancemusik) gerichtet. Die funktionale Tonalität gründet auf dem Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz. Die Intervallhierarchien und die Aufteilung in konsonante und dissonante Intervalle wurden lange Zeit im Rückgriff auf die platonisch-pythagoreische Tradition mathematisch erklärt. Die konsonanten Intervalle waren in die Hierarchie «Oktave, Quinte und Quarte» unterteilt, die dissonanten Intervalle in «Terzen, Sexten, Septimen und Tritonus».² Doch erst mit der Ausdifferenzierung der funktionalen Tonalität im Verlaufe des 18. Jahrhunderts erweiterte sich das dualistische Denken in den Kategorien Konsonanz und Dissonanz. In der funktionalen Tonalität kann man erkennen, dass die Konsonanz-Dissonanz-Dualität,

die zunächst vornehmlich für Intervalle galt, ebenso den Rhythmus (Synkopen als rhythmische Dissonanz), die Metrik (Schwerpunktverlagerungen als metrische Dissonanz), die Harmonik (konsonante Akkorde: Dur- und Moll-Dreiklang; dissonante Akkorde: der übermäßige Dreiklang, der verminderte Dreiklang etc.) und die Form (die Modulation als Dissonanz und die Rückmodulation als Konsonanz) ergriff.

Die Sonatenhauptsatzform – Grundlage jeder klassischen Symphonie, Sonate und vieler anderer musikalischer Formen – zeigt exemplarisch alle Elemente des dialektischen Denkens. Das Hauptsatzthema steht in der Grundtonart und moduliert (Überleitung) zum Seitensatzthema, welches in der Dominanttonart steht. Nach der Exposition, d.h. der Vorstellung des Haupt- und Seitensatzthemas (= These), werden Hauptsatz- und Seitensatzthema in der Durchführung in entfernte Tonarten moduliert und verarbeitet (= Antithese). In der Reprise kehren die Themen schliesslich auf der gleichen Tonart stehend wieder (das Seitensatzthema ist nun nicht mehr in der Dominante, sondern in der Tonika) und werden zum versöhnenden Abschluss gebracht (= Synthese).

Es zeigt sich also, dass alle Bausteine der funktionalen Tonalität auf dem äusserst stark wirkenden dialektischen Differenzdenken und der deutlich ausgeprägten Hierarchie (Konsonanz/Dissonanz) und Teleologie (Zielgerichtetheit der Kadenz) beruhen. Die funktionale Tonalität übersetzt die Begriffe «Differenz» und «Teleologie» und lässt sie im musikalischen Medium *wahrnehmbar werden*. Deshalb widerspiegelt die funktionale Tonalität die Wertvorstellungen der Moderne des 19. Jahrhunderts in erstaunlich perfekter Weise. Das Erscheinen dieser Wertvorstellungen in der Musik jener Zeit ist aber kein Einzelfall.

Vielmehr sehe ich die *Funktion* der Kunst (über die Musik und jene Zeit hinaus) darin, abstrakte gesellschaftliche Wertvorstellungen in einem sinnlichen, unbegrifflichen Medium kondensiert aufscheinen zu lassen³.

III – Die Dynamik der Moderne und die Kompositionskunst

Das Vertrauen in die menschliche Vernunft an Stelle eines solchen in das göttliche Gebot setzte in der Moderne des 19. Jahrhunderts eine Dynamik frei, die von Revision zu Revision galoppierte. «Die Himmelsleiter, die als Jacobsleiter vom Jenseits ins Diesseits und vom Diesseits ins Jenseits ragte, findet im Jenseits keinen Halt mehr und fällt nach vorn in die Zukunft. Das Jenseits wird temporalisiert und kommt ins Diesseits zu liegen, in ein Jenseits im Diesseits.»⁴ Eine Folge war, dass durch den Verlust von religiösen, jenseitigen Letztbegründungen diesseitige, «durch Menschen gefundene» Letztbegründungen gesucht wurden.

Was die Systeme produzierten, d.h. kommunizierten (musikalische Werke, wissenschaftliche Theorien etc.), geriet in eine Dynamik des Sich-stets-Übertreffens: Vorhandenes wurde nicht stehen gelassen (im Horizont einer religiösen Moral), sondern reflexiv und im nächsten Versuch überboten. Es entwickelte sich eine Dynamik des Produzierens und der Erneuerung, welche gleichzeitig eine Steigerung bedeutete; andernfalls wäre es eine blosser Wiederholung gewesen. Ein theoretisches oder musikalisches Werk, welches das Dagewesene nicht überbot, galt in Bezug auf die Bewältigung des Verlusts der jenseitigen Letztbegründung als nicht relevant; im Gegensatz dazu jene, die überboten, als fortschrittlich. Dieser Fortschritt*glaube* begann alle gesellschaftlichen Systeme zu durchdringen, so auch das

Kunstsystem und im Besonderen die Kompositionskunst. «Die einfache Modernisierung war von einer allgemeinen wissenschaftlich-technischen Fortschrittseuphorie begleitet und wurde dementsprechend positiv bewertet.»⁵ Der Fortschritt manifestierte sich als Steigerung. Deshalb transformierten Komponisten, die bewusst oder unbewusst fortschrittlich sein wollten, die gesellschaftliche Dynamik der Steigerung in Musik. Dabei ist der Grund dieser Orientierung künstlerischen Schaffens am Neuheitspotenzial nicht nur inhaltlicher, sondern auch kommunikativer Natur. Denn nur mit einer im Sinne des Fortschritts neuen Botschaft durfte erwartet werden, in die massenmediale Kommunikationen zu geraten.

Die Steigerung des Dissonanzgrades – Dissonanz nicht nur intervallisch, sondern, wie oben erwähnt, ebenso rhythmisch, metrisch, harmonisch und formal verstanden – repräsentiert die Überbietungslogik im kompositorischen System des 19. Jahrhunderts. Der zunehmende Dissonanzgrad konnte aber nur erreicht werden, da die *funktionale Tonalität* Dissonanzen und Konsonanzen *als solche* auszuweisen im Stande war. Die funktionale Tonalität kann (auf operationaler Ebene des Kompositionssystems) als verbindliche Kompositionsstruktur der damaligen Zeit betrachtet werden, da *alle* Komponisten mit der funktionalen Tonalität komponierten. Dadurch schaffte sie einen für alle Komponisten geltenden Bezugsrahmen, innerhalb dessen die Komponisten als Individuen miteinander verglichen und voneinander unterschieden werden konnten.

Aus soziologischer Perspektive erleichterte das Bestehen der Kompositionsstruktur «funktionale Tonalität», dass die Produkte bzw. die Kommunikationen des Kompositionssystems von der Umwelt wahrgenommen wurden. Denn sämtliche kompositorischen

Akte entstanden im Rahmen der Logik dieser Tonalität – oder systemtheoretisch gewendet: Die Kompositionskunst war eindeutig codiert. «Die Binarität [des Codes, P.F.] bedeutet also eine drastische Reduktion, die die unendliche Zahl der Möglichkeiten auf nur zwei durch eine Negation aufeinander bezogene Optionen reduziert.»⁶ Durch diese Komplexitätsreduktion wurde kompositorische Arbeit für die Umwelt des Systems lesbar und im Rückgriff auf die Kompositionsstruktur «funktionale Tonalität» zugleich bewertbar.

Verbindliche Kompositionsstrukturen (nach dem Zusammenbruch der funktionalen Tonalität beispielsweise die Zwölftonmusik) erhöhen die Erfolgsaussichten auf Anschlusskommunikationen, da sie Komplexität reduzieren (siehe oben): einerseits systemintern in der gegenseitigen Beobachtung kompositorischer Kommunikationen, andererseits «systemextern» als Beobachtung des Kompositionssystems durch seine Umwelt. Erst Letzteres setzt die Kompositionskunst in einen gesellschaftlichen Kontext.

Die Kompositionsstruktur «funktionale Tonalität» hielt sich bis zur Jahrhundertwende des 20. Jahrhunderts. Dabei konnte der Dissonanzgrad nur solange gesteigert werden, bis die Einheit der Unterscheidung zwischen Dissonanz und Konsonanz unter dem Zusammenbruch der funktionalen Tonalität hinfällig wurde. Diese Entwicklung lässt sich vielleicht folgendermassen veranschaulichen: Man stelle sich ein Gummiband vor, das eine Ende sei die Konsonanz, das andere die Dissonanz, die Länge des Bandes der Dissonanzgrad und das Band selbst die funktionale Tonalität. Wird das Band langsam auseinander gezogen, dann erhöht sich der Dissonanzgrad, weil die Entfernung zwischen der Dissonanz und der Konsonanz grösser wird. Gleichzeitig mit

diesem Dehnen steigt aber auch die Spannung des beide Enden miteinander verbindenden Bandes, sodass dieses nach einer gewissen Zeit zerreißt. Jetzt hängen die Enden einzeln lasch herunter, die funktionale Tonalität ist zerrissen, bedeutungslos geworden und damit auch die zwei Pole der Konsonanz und der Dissonanz. (Genau genommen *verschob* sich lediglich die Bedeutung der beiden Pole. Denn in der auf die funktionale Tonalität folgenden Zwölfton-Kompositionsstruktur kehrten sich die Verhältnisse gleichsam um: Die Dissonanz wurde präferiert, die Konsonanz dagegen tabuisiert, weil sie den in Form der Überwindung der funktionalen Tonalität errungenen Fortschritt zu bedrohen schien.) Aus kompositorischer Perspektive ist es also nicht überraschend, *dass* es zur Atonalität gekommen ist. Trotzdem stellt sich aus gesellschaftlicher Perspektive die Frage, warum gerade *dann* die Zeit reif war dafür, dass Atonalität kompositorisch wirksam werden konnte. Zwar gab es schon vor den frühen Werken Schönbergs (siehe Abschnitt IV) atonale Musik, beispielsweise von Franz Liszt. Diese Werke kamen aber offenbar «zu früh», denn sie stiessen erst dann auf öffentliche Resonanz, als diese «Spinnereien» zu den Wertvorstellungen der Zeit passten.

Dieses «Gummiband-Prinzip» gilt nicht nur für den spezifischen Fall des Zusammenbruchs der funktionalen Tonalität. Vielmehr zeigt es sich in der Kompositionskunst im Allgemeinen (und vermutlich auch in wissenschaftlichen Theorien): Je fortgeschrittener eine Steigerung ist (das Auseinanderziehen beider Pole), desto tiefer dringt sie in die Struktur selbst ein (die Dehnung des Bandes) und wird dadurch (unfreiwillig) fähig, dieses als Ganzes zu negieren (das Zerreißen).

Jedes System differenziert sich im Verlauf der Geschichte intern aus. Das System macht dies, wie eingangs erwähnt, in seiner eigenen

Logik. Jedoch kann auch die Autopoiesis an ihre Grenzen stossen: Nicht alles, was ein System kommuniziert, löst bei Umweltsystemen Anschlusskommunikationen aus. Manche Kommunikationen (gemeint sind nicht nur Sprachkommunikationen, sondern auch kompositorische Werke, Konzerte etc.) sind für die Umweltsysteme nicht lesbar und stossen auf keine Resonanz (Anschlusskommunikationen); einige wenige davon sind, gerade in der Kunst, zu «fortschrittliche», sprich: avantgardistische Werke.

Die Gefahr der Resonanzlosigkeit schlägt sich im System insofern nieder, als seine Kommunikationen auf die Erhaltung von Resonanz achten. Man darf jetzt nicht an Subjekte denken, die ihre Arbeit dem Massengeschmack anpassen in der Hoffnung auf Resonanz, vielmehr ist die abstrakte Gesamtheit aller Kommunikationen des Systems gemeint. Daraus lässt sich die These ableiten, dass das, was als fortschrittlichste Kunst einer Zeit gesellschaftlich kommuniziert wird, etwas über die Gesellschaft selbst aussagt, genauer: als (ästhetischer) Gradmesser ihres Ausdifferenzierungsstandes gelesen werden kann. Nur diejenigen Kommunikationen stossen auf Resonanz, welche mit dem Ausdifferenzierungsstand der Umweltsysteme korrespondieren, da sie sonst wegen Unlesbarkeit auf Ablehnung stossen. Und weil jeder Ausdifferenzierungsprozess mit Überschreitung, d.h. Entgrenzung des *status quo*, einhergeht und diese wiederum mit Entgrenzung der (systeminternen) Freiheiten, folgt, dass *der Freiheitsgrad einer Gesellschaft die Grenzen ihrer avancierten Kunst bestimmt*. Beispielsweise war der gesellschaftliche Ausdifferenzierungsstand im Jahre 1800 weniger hoch als im Jahre 1900. In jenem Rahmen avanciert zu sein, erscheint heute als schön. Hingegen provoziert unsere freie Gesellschaft grössere Hebelbewegungen in der Kunst, um überhaupt

noch als avanciert zu gelten. Dies heisst aber keineswegs, dass tonale Werke in *ihrer* Zeit weniger revolutionär waren. Avancierte Kunst lotet immer die Grenzen der Freiheit aus und erweitert sie sanft.

IV – Schwellenzeit

Die Auflösungserscheinungen der abendländischen Denkkultur in der Philosophie, visionär vorgetragen durch Friedrich Nietzsche, zeigten sich in der Musikwelt als Auflösung der funktionalen Tonalität. Noch einmal mag die Metapher des Gummibandes die Zusammenhänge veranschaulichen: Das Band sei die Wahrheit, ein Ende des Bandes transzendenzseitig erklärte Letztbegründungen, das andere Ende immanent-diesseitig erklärte Letztbegründungen. Irgendwann im 19. Jahrhundert verlor die Seite der jenseitigen Letztbegründungen ihre Plausibilität, nun wurde auf der Seite der diesseitigen Letztbegründungen «gezogen». Als Ende des 19. Jahrhunderts Nietzsche zeigte, dass keine der beiden Seiten überzeugen konnte, zerriss das «Wahrheitsband». Die seit den Anfängen der Philosophie unzerstörbare Festung «Wahrheit» fiel auseinander – nur wenige Jahre vor dem Zusammenbruch der Festung «Tonalität» (die früheren, vor der funktionalen Tonalität anzusiedelnden Formen der Tonalität miteingeschlossen).

Arnold Schönberg, ein österreichischer Komponist, wusste dem Verlust der Tonalität zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu begegnen: Seine Zwölfton-Struktur avancierte zur prägenden Schule, die nun die Bedeutung der funktionalen Tonalität als verbindliche Kompositionsstruktur übernahm. Auffallend ist das Reaktionsmuster, sowohl in der Komposition als auch in der Philosophie: Beide Disziplinen versuchten die neu errungene Freiheit durch normative Rationalismen aufzufangen; in der

Philosophie durch eine an der Mathematik orientierte Idealsprache (Positivismus), in der Musik durch eine strenge Tonhöhenorganisation (Zwölfton-System). Die Gefühlsästhetik der Romantik, die dem Irrationalen Raum liess, kehrte sich in ihr Gegenteil. Jedenfalls führten diese Entwicklungen zwar zu neuen Orientierungen – um bei der Metapher zu bleiben: Die Gummibänder wurden nach ihrer Zerstörung durch neue ersetzt –, nicht jedoch zur Aufgabe der Steigerungsdynamik. Denn es wurde bald an den *neuen* Bändern «gezogen». Die Ausweitung des zunächst auf Tonhöhen geltenden Zwölfton-Prinzips auf Metrik und Rhythmus (Serialismus der 50-er Jahre) bedeutete in der Kompositionskunst eine erneute Steigerung.

Die zwei Weltkriege und im Speziellen der zweite führten zu einer Radikalisierung der Denkweise in intellektuellen Kreisen. Der zu Beginn dieses Abschnittes IV beschriebene (moderne) Weg der Negation grundlegender Prämissen (es sei mir eine unzulänglich kurze Aufzählung gestattet: Die Negation der Konstante *Zeit* zur relativen Grösse, die Relativierung von *Wahrheit*, die Negation der *funktionalen Tonalität*, etc.), wurde nach den realpolitisch-existenziellen Katastrophen der grossen Weltkriege in Frage gestellt. Breite Unterstützung für einen radikalen Neuanfang stiessen auch in der Kompositionskunst auf Resonanz. So sahen führende Komponisten der 50-er Jahre wie Stockhausen, Boulez oder Messiaen diesen Neuanfang in der Serialität und setzten auf die konsequente Vermeidung von Konsonanzen. In Wirklichkeit ignorierten sie, dass die Serialität eine Steigerung der Zwölftonstruktur darstellte.

In der Philosophie und der Soziologie entwickelten sich Modelle, welche die Machtakкумуляtion im Keime unterlaufen sollten.

Nur in einer pluralistischen Gesellschaft, in der die Macht verteilt wird und es zu keiner Machtakkumulation *eines* Systems kommt, können derartige Katastrophen zukünftig vermieden werden. Die Idee setzte sich durch: Der Universalismus der Moderne wich dem Pluralismus der Postmoderne.

Die postmoderne Idee ist gekennzeichnet durch spezifische Merkmale in erkenntnistheoretischer, kulturell-ästhetischer und politischer Dimension. So wurde in den 60-er Jahren der Subjektbegriff, der im modernen Verständnis Kern von Identität, Ideologie und damit Macht bedeutete, bis aufs Mark zersetzt. Derridas Methode der Dekonstruktion deckte auf, dass jeglicher Versuch der Fixierung von Bedeutung und Sinn nur weitere Bedeutungsträger, sprich Wörter, nach sich zieht: Es gibt nicht den von der Moderne angenommenen Punkt, an dem der Sinn absolut festzumachen wäre, oder mit anderen Worten: Es gibt keine Letztbegründungen. Dies hatte weitreichende Konsequenzen, die darin gipfelten, dass die gesamte metaphysische Tradition wie ein Kartenhaus zusammenbrach – und damit der Subjektbegriff zersetzt wurde. Schon Nietzsche hat, wie bereits erwähnt, Letztbegründungen abgelehnt; doch erst jetzt wurden die Konsequenzen, die sich daraus ergaben, ausführlich theoretisiert und ernst genommen.

In der zeitgenössischen Musik der 60er-Jahre ist es John Cage, der diese Entwicklung kompositorisch transformiert. Seine «Aleatorik» genannte Kompositionsstruktur setzt zufällige Prozesse zur Komposition eines Musikwerkes (beispielsweise durch «erwürfeln» von Tönen oder einer «flexiblen» Partitur, die dem Interpreten die Wahl lässt, manche Partituren gar nicht oder mehrmals zu spielen) an die Stelle der sinngenerierenden Intention des Komponisten, um dadurch die Identität

des Subjekts «Komponist» und seines Werks zu negieren. In der bildenden Kunst können ebenfalls Tendenzen beobachtet werden, beispielsweise im *action painting*, welche den Subjektbegriff hinterfragen.

Alle diese Entwicklungen kommen jedoch an demselben Punkt zum Erliegen – wenn man die Dekonstruktion des Subjekts zum Massstab nimmt –, an dem auch die poststrukturalistische Dekonstruktion des Subjekts scheitert: am Paradox, dass ein Individuum niemals subjektlos sein kann. Denn sobald Derrida Sinn dekonstruiert, tut er dies sinnhaft; hinter den von Cage zufällig gewählten Tönen steht ein Subjekt, welches sich selbst nicht dekonstruieren kann (Selbsttötung ausgeschlossen), auch wenn er es mit seiner Musik versucht. Die Subjektivität wurde also nicht eliminiert, sondern lediglich auf eine höhere Ebene geführt: Nicht das kompositorische Material lässt nun die Subjektivität erscheinen, sondern das Konzept, welches die Töne hervorbringt.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts elementare Prämissen der Philosophie und der Kunst ihre Gültigkeit verloren haben. Diese neue Situation und der zweite Weltkrieg mussten bewältigt werden – und beide Disziplinen versuchten es letztlich auf die gleiche Weise: Sie beseitigten auch noch die letzten Bruchstücke, die nach dem Zerfall der bis anhin gültigen Theoriegebäude übrig geblieben waren.

V – Gestern und heute

Die Zeit zwischen 1950 und 1970 kann man in der Komposition zusammenfassend als diejenige radikaler Negation und Dekonstruktion bezeichnen. Sie unterscheidet sich in ihrer Grundausrichtung – Steigerung des Dissonanzgrades – nicht von der Moderne, jedoch in ihrer Radikalität und Geschwindigkeit,

darin besteht ihre Einzigartigkeit. Brauchte die vollständige Negation der Tonalität mehrere Jahrhunderte, wechselten sich neu die verbindlichen Kompositionsstrukturen alle paar Jahre ab. Grundlegende Parameter musikalischer Werke (hierin zeigt sich die Radikalität) wie zum Beispiel, dass ein musikalisches Werk aus *komponierten Tönen* besteht, wurden allesamt innerhalb weniger Jahrzehnte negiert. So betritt der Pianist in Cages berühmtem Werk *4'33''* die Bühne – und spielt nichts. Übrig blieb nach dieser Negation nur noch die Werkkategorie, die im Folgenden ebenfalls verschiedentlich zu negieren versucht wurde, mit dem Ziel der totalen Verschmelzung von Kunst und Alltag. Die Folge solcher Radikalisierungen waren nicht nur der Eintritt in die Postmoderne am Endpunkt aller Negationen, sondern ebenso die extreme Fragmentarisierung künstlerischer Ausdrucksweisen⁷: Es gab nicht mehr ein allgemein verbindliches Gummiband, sondern fast jeder Komponist erschuf sein eigenes.

Nachdem die Postmoderne mit ihrem Programm der ironischen Neuinszenierung negierter Parameter – man nahm Kompositionsstile auf die Schippe – überholt wurde, stehen wir heute vor dem Scherbenhaufen des Steigerungsgeschäfts. Zwar hatte die jahrhundertlange Negation unendlich viele künstlerische Leckerbissen hervorgebracht, nur scheint produktive kompositorische Anbindung heute schwierig. Warum? Keinesfalls mangelt es an kompositorischen Talenten, vielmehr fehlt als Folge der Fragmentarisierung eine verbindliche Kompositionsstruktur, so wie es die funktionale Tonalität oder später die Serialität darstellten. Eine verbindliche Kompositionsstruktur erhöht, wie unter (III) beschrieben, die Chancen auf Anschlusskommunikationen und die Lesbarkeit für Umweltsysteme. Fehlt eine solche verbindliche

Kompositionsstruktur, werden die kompositorischen Kommunikationen lediglich systemintern – innerhalb der Komponistenzunft (wenn überhaupt!) – beobachtet, stossen aber kaum auf Anschlusskommunikationen der Umwelt des Kompositionssystems, da die Komplexität nicht reduziert wurde und somit die Umwelt überfordert. Die heutige Codierung des Kompositionssystems ist undeutlich geworden. Dabei darf man sich nicht von stattfindenden Festivals und Konzerten zeitgenössischer Musik blenden lassen, denn die Frage, worin ihre gesellschaftliche *Notwendigkeit* besteht, ist mit ihrer Präsenz noch längst nicht beantwortet. Ist es die Kunst oder der systemfremde, sprich: marktwirtschaftlich nutzbare Ausschuss? In der bildenden Kunst, welche wesentlich besser marktwirtschaftlich verwertbar ist, kann man diese neue Tendenz, die in manchen Analysen bereits als neue «Superdifferenz»⁸ konstatiert wird, genauestens beobachten (wobei das Wirtschaftssystem oft, und nicht zu Unrecht, als neuer «Supercode» gesehen wird). Diese *fremde* Codierung – wenn sie überhaupt eine ist – würde der Kunst die Freiheit rauben. Die zeitgenössische Musik lässt sich marktwirtschaftlich kaum verwerten, infolgedessen bleiben heutige Komponisten von dieser fremden Codierung weitgehend verschont. Komponiert wird trotzdem und es scheint, mehr denn je.

In der Kompositionskunst von heute lässt sich ein Nebeneinander von verschiedenen ehemals avantgardistischen Bewegungen beobachten. So gibt es Konzerte mit neuer «avantgardistischer» Musik, die in der Tradition der klassischen Avantgarde (mit Kompositionsstrukturen wie des Serialismus) gehalten sind, neben Inszenierungen postmodernen Charakters und neoromantischen Wiedereinführungsversuchen tonaler Musik. Gegen diese Praktiken lässt sich nichts einwenden – vorbei sind die Zeiten, als künstlerischer

Fortschritt am Material selbst bestimmt werden konnte. Problematisch wird es erst, wenn mit dem verwendeten Material auch dessen Idee eingefordert wird – wenn man also meint, avantgardistisch zu sein, indem man «avantgardistisch», d.h. *lediglich* in der Tradition der klassischen Avantgarde komponiert. Problematisch ist dies deshalb, weil ehemalige Kompositionsstrukturen, die aus der gesellschaftlichen Logik ihrer Zeit entstanden sind, nur da etwas (meist Kritik) über die aktuelle Gesellschaft formulieren konnten – heute verblissen diese zur blossen Kosmetik.

Die entscheidende Frage ist daher, welche gesellschaftliche Funktion die avantgardistische Musik heute einnehmen soll. Verzichtet man auf den Anspruch, *Vorreiter* im Sinne eines Antizipators und Kritikers gesellschaftlicher Wertvorstellungen und Zustände sein zu wollen, so ist die Frage leicht beantwortet: Unterhaltung auf hohem Niveau. Möchte die Kunst jedoch ihre traditionelle Aufgabe, kritische Reflexion der Gesellschaft zu betreiben (wie sie es bis anhin getan hat), weiterführen, so kann dies heute nicht mehr in «avantgardistischer» Manier erfolgen. Was also ist Avantgarde heute?⁹

Unsere Zeit wird von manchen Theoretikern wie beispielsweise Ulrich Beck als *Reflexive Moderne* charakterisiert¹⁰. Gemeint ist, dass die lineare Logik der Moderne – je mehr Naturbeherrschung, desto grösser der Wohlstand – heute überholt ist. Unabsehbare Nebenfolgen des technischen und gesellschaftlichen Fortschritts stellen heute, im Gegensatz zu früher, existenzielle Gefahren für den gesellschaftlichen Zusammenhalt und Wohlstand dar. Dies ist das Paradox: je mehr Wohlstand, desto mehr Kontingenz, desto ungewisser die Zukunft. (Diese Entwicklung ist nicht neu – sie kann seit der Ausdifferenzierung stratifizierter und spä-

ter funktional differenzierter Gesellschaften festgestellt werden. Neu ist allerdings, dass die Gefahren der Nebenfolgen die Gesellschaft als Ganzes bedrohen, exemplarisch demonstriert etwa durch die Tschernobyl-Katastrophe oder durch die Klimaerwärmung.) Die Kunst erhält hier als kritisch beobachtendes Gesellschaftssystem ihre Funktion: Durch die künstlerische Arbeit soll auf die Nebenfolgen aufmerksam gemacht werden, damit diese in die gesellschaftliche Kommunikation geraten und dort von anderen Systemen, wie beispielsweise den Massenmedien und der Politik, von der abgehobenen Welt der Kunst in die lebensweltliche geholt werden. Das ist letztlich keine neue Idee. Die Frage ist, wie die kritisch-künstlerische Arbeit *als Kritik* in die gesellschaftliche Kommunikation geraten soll. Ist die Kunst heute gesellschaftlich einflussreich, dann als Mittel zum Zweck: beispielsweise als Objekt der Wirtschaft, aber nicht als Objekt der Kunst; als Objekt der Unterhaltungsindustrie oder des persönlichen Wohlgefallens, aber nicht als kritisches Objekt. Baudrillard hatte Recht mit seiner Analyse, dass im Zuge des Simulationsprozesses alles indifferent wird und dadurch an Determinationskraft verliert¹¹. Gemeint ist, dass Kommunikationen, die eine bestimmte Absicht verfolgen, diese nicht einlösen können, da sie im Nebel der Indifferenz ununterscheidbar werden. Genau genommen müsste man sagen, dass nicht alles gleich gemacht, sondern – systemtheoretisch – den Zwecken einzelner Systeme dienlich gemacht wird. Was dem System nicht dienlich ist, wird ausgeblendet. Das Kunstwerk wird transformiert und entfremdet. Solange dies dem Künstler nützlich ist (indem es seinen Marktwert steigert), ist kein Widerstand zu erwarten – der Simulationsprozess nimmt seinen Lauf. Der Prozess ist allerdings äusserst heimtückisch; er blendet den Künstler und

suggeriert, seine Arbeit sei wirklich kritisch.

Das Problem liegt einerseits im Kompositionssystem selbst, da der Pluralismus zu einer Vielfalt von Kompositionsstrukturen geführt hat, die der Gefahr der Indifferenz und deshalb der unscharfen Codierung ausgesetzt sind. Andererseits wird diese unscharfe Codierung genutzt, um die kompositorische Kommunikationen (oder die künstlerischen Kommunikationen im Allgemeinen) dem gesellschaftlichen Simulationsprozess einzuverleiben und Fremdbestimmungen, überwiegend ökonomischen, zuzuführen.

Das Einfachste wäre, so scheint es, ein neues, verbindliches kompositorisches Leitsystem zu entwickeln. Nichts wäre jedoch naiver als das! Schliesslich lässt sich das Rad der Zeit nicht zurückdrehen. Im Zeitalter des Pluralismus kann sich auch die Kunst nicht über die Gesellschaft erheben und universalistische Prinzipien erfolgreich heraufbeschwören.

Einer kritischen Kunst unserer Tage wird es darum gehen, dezidiert Weltbezug herzustellen¹². Man mag jetzt einwenden, dass jede Kunst – und auch unsere zeitgenössische – immer schon Weltbezug hergestellt hat, da sie *in* der Welt ist. Die *gesteigerte* Form des Weltbezugs ist jedoch nicht nur eine passive, sondern eine aktive. Gemeint ist das aktive Inszenieren von Weltbezug im künstlerischen Werk. Dies ist aber nicht mehr am künstlerischen Material ablesbar, sondern steht jedem Material offen. Noch bis zur Avantgarde konnte über das kompositorische Material (der Kompositionsstruktur) gesellschaftliche Beobachtung und somit Weltbezug eingelöst werden. Nachdem alles Material negiert worden ist (siehe oben) und das «befreite» Material nun jedem und allem offen steht, lässt sich über das Material selbst keine hinreichend konnotierte Gesellschaftsbeobachtung mehr vollziehen. Wie kann also ein kritisch intendiertes von einem

unkritischen Werk unterschieden werden, wenn das kompositorische Material selbst keine Anhaltspunkte mehr enthält? Der Titel eines Werks mag ein Hinweis sein; dann wird allerdings mit einem *begrifflichen* Medium operiert. Für jemanden, der im Rahmen der Interdisziplinarität weiterdenkt, könnte das durchaus ein probates Vorgehen sein (siehe hierzu mein eigenes Projekt *Limina*, in dem nebst einer Konzertinstallation auch ein Symposium mit Wissenschaftler und Künstler stattgefunden hat). Es löst jedoch nicht die Frage, wie mit *musikalischen* Mitteln Kritik *als Kritik* kommuniziert wird. Hier befinden wir uns mitten in den kompositorischen Problemen unserer Tage, und der Reiz der nächsten Jahre wird sein zu beobachten, welche Wege eingeschlagen werden. Entscheidend ist sicherlich, dass nicht nur der Künstler ein hohes Mass an Problembewusstsein erreicht, sondern auch Kulturförderer und Kulturkritiker. Letztere haben die wichtige Aufgabe, die künstlerische Arbeit massenmedial in die gesellschaftliche Kommunikation zu führen. Der Künstler ist also auf unabhängige und konstruktive Kritik angewiesen – ein nächstes Problem, da es vom Kulturkritiker selbst eine avantgardistische Haltung abverlangt, gegen den Simulationsprozess gewandt ...

Rückblickend lässt sich festhalten, dass das Kunstsystem noch kein adäquates Mittel gefunden hat, mit der errungenen Freiheit umzugehen. Vielfach wird von den Befürwortern des Pluralismus argumentiert, dass endlich alle (künstlerischen) Dogmen überwunden seien, die Kunst sich erstmals frei entfalten könne, und bezogen auf das Kompositionssystem: endlich Konsonanzen und Dissonanzen gleichberechtigt nebeneinander stehen. Diese Argumente sind durchaus berechtigt. Sie greifen aber zu kurz, denn sie lenken den Blick nur auf

kunstsysteminterne Details und unterschlagen die gesellschaftliche Problematik, der sich das Kunstsystem nicht entziehen darf. Wie gezeigt wurde, droht sich das Kunstsystem, infolge unscharfer Codierung und anbahnender Fremdbestimmung, aufzulösen. Selbstverständlich ist anzunehmen, dass auch zukünftig Künstler und Kunstinstitutionen bestehen werden. Es besteht aber die Gefahr, dass sich diese nur noch auf die Pflege der Tradition beschränken und zeitgenössische Kunst dadurch ihre ehemalige, gesellschaftliche Funktion verliert, da sie von der wirtschaftlichen Codierung übernommen wird.

Doch es gibt auch erfreuliche Tendenzen: Im Kunstsystem wird vermehrt die Frage gestellt, welche Qualitätskriterien *heute* für zeitgenössische Kunst gelten. Dies ist ein Anzeichen für ein aufkommendes Problembewusstsein – die Hoffnung ist berechtigt, dass Lösungen im *Bewusstsein der gesellschaftlichen Zusammenhänge* gefunden werden.

Der Steigerungsprozess ist also auch in der Kunst der Zukunft zu erwarten, jedoch kaum mehr (nur) am Material. Die Steigerung am Weltbezug, welche jedem Material offen steht, deutet eine Metaebene an, die sich ihre Verstehbarkeit erst erarbeiten muss, um gesellschaftlich wirksam zu werden.

Literatur

- Frank, Patrick N. (Hrsg.): *Limina, Indifferenz in zeitgenössischer Kunst und Musik*, Saarbrücken 2007.
- 1 Claudio Baraldi, Giancarlo Corsi, Elena Esposito, *GLU, Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie Sozialer Systeme*, Frankfurt am Main 1997, S. 89.
 - 2 Vgl. Horst-Peter Hesse, *Intervalle*, in: MGG, *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Finscher, Ludwig (Hrsg.), Sachteil, Kassel-Stuttgart 1996, S. 566-571.
 - 3 Lehmann, Harry, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*, München 2005, S. 57-99.
 - 4 Peter Gross, *Differenz, Indifferenz, Superdifferenz – Register der Kunst*, in: *Zur Indifferenz in zeitgenössischer Kunst und Musik*, P. Frank (Hrsg.), Saarbrücken 2007, S. 9-27 (13).
 - 5 Ute Volkmann, in: ders., Uwe Schimank (Hrsg.), *Soziologische Gegenwartsdiagnosen I*, Wiesbaden 2007, S. 24.
 - 6 Baraldi u.a., *GLU*, S.34.
 - 7 Patrick Frank, *Die Figur der ästhetischen Indifferenz und der musikalische Liminal-Raum: Das Projekt Limina*, in: *Zur Indifferenz in zeitgenössischer Kunst und Musik*, Saarbrücken 2007, S. 71-89.
 - 8 Gross 2007, S. 9-27.
 - 9 Harry Lehmann, *Avantgarde heute*, in: *Musik & Ästhetik*, Steffen Mahnkopf, Holtmeier Ludwig, Richard Klein (Hrsg.), Heft 38, Stuttgart 2006, S. 5-41.
 - 10 Ulrich Beck, *Die Risikogesellschaft*, Frankfurt am Main 1986.
 - 11 Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, Paris 1976, S. 20-21.
 - 12 Harry Lehmann, *Die Kunst der Reflexiven Moderne*, in: *Orientierungen, Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt (Hrsg.), Darmstadt 2007, S. 38.

www.patrickfrank.ch

Nächste Aufführung eines Werkes von Patrick Frank:
 «Studie I zum Jetzt-Möglichen» für Violine, Cello,
 Kontrabass und Bassklarinette (Uraufführung).
 Schweizerisches Tonkünstlerfest, 25.5.2008,
 Rhäzüns, Kirche Sogn Gieri, 15.00 Uhr.