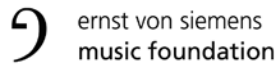


Fortschritt, was ist das... ?

Fortschritt, was ist das... ?

herausgegeben von
Ernst Helmuth Flammer

Die Drucklegung dieses Bandes wurde unterstützt von der
Ernst von Siemens Musikstiftung



Erstausgabe 2014
Alle Rechte vorbehalten, Wolke Verlag Hofheim, 2014
© bei den Autoren
© der Notenbeispiele (siehe Abbildungsnachweise)
Gesetzt in der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos
ISBN 978-3-95593-057-8

www.wolke-verlag.de

Inhalt

Vorwort	9
KAPITEL I: FORTSCHRITT, EINE PARADOXIE	
Ernst Helmuth Flammer: Fortschritt, was ist das... ?	15
KAPITEL II: FORTSCHRITT ALS HISTORISCHE KATEGORIE UND ALS HISTORIOGRAPHISCHES PROBLEM	
Michael Quell: Zur Ambiguität des Fortschrittsbegriffs am Beispiel Ligetis. Hinwendung zur Klangflächenkomposition	79
Michael Heinemann: Musikhistorik im Poststrukturalismus. Eine Skizze	115
Lydia Weißgerber: Der schwierige Weg zur Tabula rasa. Am Beispiel von Morton Feldmans <i>Durations II</i> für Violoncello und Klavier	121
KAPITEL III: DER FORTSCHRITT UND DIE „DUNKLE MATERIE“	
Art-Oliver Simon: Berliner Rede über das Ende der Diktatur des musikalischen Weltdemokratismus, als letzte Rede vor seiner finalen Demission, gehalten im Plenum des Deutschen Bundestages.	137
Ernst Helmuth Flammer: Der Maler Maciek Rajca	141
Ernst Helmuth Flammer: Die geplante, 1983 gescheiterte und 1987 durchgeführte Volkszählung in der Bundesrepublik Deutschland.	146
Ernst Helmuth Flammer: Mark André und Michael Quell	153
Ernst Helmuth Flammer: Dark Matter oder der Strudel der Globalisation	184
KAPITEL IV: INTERKULTURALITÄT UND FORTSCHRITT	
Roland Schaffner: Versuch über Interkulturalität Fortschritts-Katalysator einer konfliktfreieren und humaneren Weltgesellschaft?	199

Ernst Helmuth Flammer: Interkulturalität bei Horatiu Radulescu,
aufgezeigt an Notaten zu Radulescus Klavierwerk. 225

Ernst Helmuth Flammer: Interkulturelles.
Zur Klaviermusik von Irina Emeliantseva; Tonalität als Basis,
Verräumlichung als Emergenz des Komponierens 249

INTERMEZZO: WIE KANN DIE MUSIKPÄDAGOGIK ZUM FORTSCHREITEN DES HÖRBEWUSSTSEINS BEITRAGEN

Wolfgang Lessing: Bruchlinien des Hörens –
Kritische Anmerkungen zum Begriff musikalischen Verstehens
in Neurobiologie und Kognitionspsychologie 266

KAPITEL V: SIEBEN VERSUCHE ÜBER FORTSCHRITT

Ernst Helmuth Flammer: Isabel Mundry als Figur im Licht
des herrschenden Musikbetriebs; der herrschende Musikbetrieb,
seine Mechanismen I; oder die Selbstparaphrase als tautologisches Prinzip
künstlerischen Stillstands 279

Ernst Helmuth Flammer: Versuch über die Medien.
Der herrschende Musikbetrieb, seine Presse, seine Medien, seine Mechanismen II. 290

Michael Heinemann: Analyse nach Adorno 303

Günther Schwarze: Schuberts Winterreise mit deren Reflexion in den Werken
von Hans Zender und Reiner Bredemeyer. 313

Ernst Helmuth Flammer: Helmut Lachenmann. 349

Georg Katzer: En avant – où? 356

Alexander Morawitz: Schreitet die Musik durch den Fortschritt von uns fort –
und wohin geht sie? Gedanken zur Technik, Unverbindlichkeit,
Ästhetik und Organik. 364

KAPITEL VI: FORTSCHRITT UND ZERFALL

Ernst Helmuth Flammer: Fortschritt und Zerfall. 377

KAPITEL VII: DIGITALISIERUNG UND FORTSCHRITT. ZUR ZUKUNFT DES FORTSCHRITTS

Hakan Ulus: Globalisierung und Digitalisierung als Zeitgeistphänomene –
Interkulturalität als Motor einer neuen Musikentwicklung. 423

Tobias Eduard Schick: Digitalisierung und ästhetischer Fortschritt 437

Claus-Steffen Mahnkopf: Zur Zukunft des Fortschritts	459
Claus-Steffen Mahnkopf: Nochmals Materialfortschritt	463

KAPITEL VIII: FORTSCHRITT UND IMPROVISATION

Günter ‚Baby‘ Sommer: Sind aktuelle Entwicklungstendenzen im Jazz und in improvisierter Musik fortschrittlich zu nennen?	467
Oliver Schwerdt: Fortschritt springt – oder: Von welcher Revolution ich mit dem Schlagzeuger Günter ‚Baby‘ Sommer schreibe. Zu einem raumtheoretischen Aspekt der Erforschung des Zeitgenössischen Jazz bzw. der Frei Improvisierten Musik.	478

KAPITEL IX: MANIERISMUS UND ZERFALL

Ernst Helmuth Flammer: Manierismus und Zerfall	489
Kurzbiographien	517
Abbildungsnachweise	521
Register	523

Vorwort

Fortschritt, was ist das...? ist im Wesentlichen das Ergebnis dessen, was der Herausgeber gemeinsam mit den Gastautoren als ästhetische Ringvorlesung im Studienjahr 2009/10 an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden vorgetragen hat. Dieses Buch erscheint als der erste Teil einer auf vier Bände geplanten Reihe, die den Versuch unternimmt, sich thematisch mit einem Entwurf einer Philosophie der Musik des 21. Jahrhunderts zu befassen. Dabei soll die Musik in eine Korrelation mit den anderen Künsten gestellt werden und dies in kritischer Würdigung des sie umgebenden Musikbetriebs und damit ihrer eigenen Produktionsbedingungen. Anders gesagt: Wie tragen die vorhandenen Produktionsbedingungen zu ästhetischem und kompositorischem Fortschreiten bei oder inwiefern sind sie ursächlich für Redundanzen, das Ausbremsen kreativer Prozesse, wenn nicht gar für Regression verantwortlich? Kritik setzt dort an, wo Gründe für eine solche Regression zu benennen sind. Kritik reflektiert notwendige Veränderungen sowie die Chancen ihrer Umsetzbarkeit einerseits, andererseits die Hindernisse auch im Bewußtsein wesentlicher Akteure der Musikszene, die jener Umsetzbarkeit entgegenstehen. Diese Kritik versucht auch gesellschaftliche, dem Betrieb immanente Strukturen zu benennen, die Fortschritt behindern.

Doch was des Einen Fortschritt ist, kann des Anderen – aus einem anderen Blickwinkel – sein Gegenteil sein. Fortschritt als Phänomen ist so komplex wie paradox. Dieser Fragestellung widmet sich das erste Kapitel als Einführung in die Fortschrittsproblematik. Gerade wegen dieser Paradoxie muß eine Schrift zur Thematik *Fortschritt* immer ein unvollendetes Projekt bleiben. Mögen manche Gedankengänge und manche in diesem Buch entwickelten Ansätze bis in die Verfolgung ihrer Seitenäste und -aspekte nahezu vollständig ausgearbeitet sein, so sind andere nur angerissen. Sieht man dieses Buch unter dem Blickwinkel einer *Sammlung* von Gedanken zum Thema Fortschritt, so dienen diese der Anregung zu eigener Arbeit des Lesers zu deren diskursiver Weiterentwicklung; das Buch ist somit ein Kompendium als Anleitung zum Studium weiterer Aspekte der Fortschritts-thematik. Schnell wird man dessen gewahr, daß es in diesem Sujet kein Ende gibt, daß es immer nach vorn offen ist als ein schon in linearer Vorgehensweise Kontingentes. Die Vielheit der Aspekte kann nicht annähernd vollständig dargelegt werden.

Dieser Band enthält sowohl theoretische, wie analytische als auch essayistische Beiträge und Passagen. Letztere erwachsen in ihrer Weite und ihrer zugleich unakademischen, fast anarchischen Freiheit des Denkens meist der kreativen Phantasie des Komponisten. Georg Katzer, der in *En avant – où?* (Kap. V) den Fortschrittsbegriff in der Kunst für höchst problematisch, wenn nicht gar als Kategorie für untauglich hält, mag ihn dennoch für die Musik nicht als kategorial irrelevant zurückweisen, wohl wissend, daß es auch und gerade in der Musik redundante Aspekte gibt, die – nichtlinear – mit „fortschrittlichen“ korrele-

ren. Weiter läßt sich für Katzer Fortschritt auch an der Redundanz und deren Kritik festmachen, wie das Buch an zahlreichen Teilaspekten zeigt. So korreliert für Katzer vermeintliche ästhetische Avanciertheit nicht automatisch mit Fortschritt, zumal, wie in Kap. I im Abschnitt: *Der Fortschritt und das Serielle...* eingehend dargelegt, das Serielle – ursprünglich nicht intendiert – sich wie bei Pierre Boulez mit hierarchischem Denken verbündet und so zu einem geschlossenen System kollabiert. Es entfremdet sich so von seiner ursprünglich nichthierarchischen Grundidee, unfähig in seiner der systemischen Geschlossenheit inhärenten Statik gefangen, aus sich selber heraus *fortzuschreiten*, was redundant ist.

Gerade an dieser Problematik des Seriellen bei Boulez wird die Redundanz positiven Denkens manifest, dessen Kritik in verschiedenen Passagen jeweils aus anderem Blickwinkel erfolgen muß und immer wieder erfolgt. Positivität erscheint zudem als Korrelat *karrierefördernder* Strategien, als Mechanismus der Verdrängung karrierehinderlicher, jedoch für künstlerische kreative Ansätze höchst fruchtbarer Gedankengänge. Positives Denken erscheint in Kap. VI: *Fortschritt und Zerfall* als eine existentiell notwendige Legitimitätsgrundlage für die Postmoderne. Positives Denken steht in seiner empiristischen Sichtweise auf das unmittelbar Wahrnehmbare der Wirklichkeit eingengt, den Inhalt fortlassend, für Abstraktion und Verdinglichung, die Zeitgeist sedimentieren.

„Aber während das bloß Modische“, so Jürgen Habermas, „in die Vergangenheit versetzt, altmodisch wird, behält das Moderne einen geheimen Bezug zum Klassischen. Seit je galt als klassisch, was die Zeiten überdauert; diese Kraft entleert das im emphatischen Sinne moderne Zeugnis freilich nicht mehr der Autorität einer vergangenen Epoche, sondern einzig der Authentizität einer vergangenen Aktualität.“¹

An der Maxime, wonach dem wirklich Modernen ein geheimer Bezug zum Klassischen bleibt, orientieren sich im Wesentlichen die musikalischen Analysen dieses Bandes und auch die daraus abgeleitete und teilweise substanziell sehr grundlegende Kritik des analysierten Gegenstandes. Dies gilt allem voran für Michael Quells herausragende und überaus aufschlußreiche Analyse von Ligetis *Atmosphères* (siehe Kap. II), die aufzeigt, daß serielles Denken, bei Ligeti nicht Mittel zum Zweck, anders als bei Boulez, in einem offenen Ansatz mit minimaler Ästhetik diskursiv sich liert, und so unter Fortlassung darwinistischer Prinzipien demokratisiert und damit entideologisiert, derart nach vorn weist, daß sogar aus historiographischer Sicht ein Altern ausgeschlossen erscheint.

Der in diesem Band immer wieder postulierte verbindliche Bezug der Moderne auf die Tradition des Klassischen, zur Tradition, mehr noch, zu einer durch Tradition definierten kulturellen Identität, die alle Verbindlichkeit im Unterschied zum Beliebigen der Postmoderne erheischt, wird und wurde auch dem Herausgeber gegenüber in der Vergangenheit immer wieder als altmodisch und als „aus der Zeit gefallen“ gebrandmarkt. Solche Art Denunziation dient alleine dem Zwecke, sich ohne sachliche Auseinandersetzung mit mitunter sehr komplexen Gegenständen der Notwendigkeit des Diskurses zu entziehen. Sie ist jedoch kaum geeignet, unter die Oberfläche billiger Polemik substanziell zum Kern der Sache vorzudringen, die beispielsweise axiomatisch notwendig *polyphones* Denken und darin erweitert Polymorphie als notwendige Voraussetzung für diskursives und kritisches Komponieren erachtet. Es ist eben nicht so, daß der Computer (siehe Kap. VII) bei entspre-

1 Jürgen Habermas, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, Leipzig³1994, S. 34.

chender Programmierung polyphone Strukturen gleich einem reflektierenden Komponisten hervorbringen und diesen damit ersetzen kann, was, Harry Lehmann (siehe Tobias Schick) weiter gedacht, als hypothetische Schlußfolgerung naheliegen könnte.

Indem Habermas von „der Authentizität einer vergangenen Aktualität“ spricht, verweist er indirekt auf den Zerfall von Ästhetik, die keinen inneren Markenkern besitzt. Von „Zerfall des Aktuellen“ ist in Kap. VI die Rede, weiter vom Zerfall von Begrifflichkeiten überhaupt, der für die Protagonisten des Kommerzes einer Strategie der Legitimation des Modischen gleichkommt, die nur Schein ist. Folgerichtig ist die kritische Auseinandersetzung mit der Postmoderne ein Thema, welches wie jenes der Positivismuskritik in einem Buch über Fortschritt stets präsent ist.

An Habermas' These vom geheimen Bezug der Moderne zum Klassischen orientieren sich auch die Beiträge von Hakan Ulus und Tobias Schick in Kap. VII. Hakan Ulus verweist historiographisch auf die religiösen Ursprünge der Kunst und leitet daraus ein Postulat nicht nur für religiöse Toleranz, sondern auch den Respekt vor religiöser Andersheit ab. Während Ulus sich mit der Entseelung der Kunst durch das Digitale befaßt, orientiert sich Tobias Schicks grundlegende Kritik an den digitalistischen Abstrahismen und einem auch vermeintlich aus ästhetischer Sicht scheinbar möglichen, dennoch höchst umstrittenen Postulat der Verüberflüssigung musikalischer Interpretation, welches der Kunstphilosoph Harry Lehmann in die Debatte geworfen hat. Tobias Schicks Kritik richtet sich zudem entschieden gegen das Lehmannsche Postulat von der Demokratisierung kompositorischer Prozesse und des Komponierens, was sowohl mit dessen Abstraktion auf digitalem Wege als auch dessen Entprofessionalisierung einhergeht. Demgegenüber plädiert Michael Heinemann in seinem Beitrag *Analyse nach Adorno* (Kap. V) für ein Verständnis von Sinn und zugleich Sinnlichkeit in der Musik, für ein körperhaftes, damit haptisches Verständnis von Sinn. Musik ist seiner Auffassung nach eine körperhafte Kunst, die den menschlichen Leib neben seiner Seele ontologisch einbezieht. Diese indirekte, aber im Kontext zu diesem Band sehr deutliche Kritik der zunehmenden Einbindung der Produktionsbedingungen von Musik in digitale, und damit binär-abstrakte Prozesse veranlaßt ihn zu einem emphatischen Plädoyer für eine philosophisch und damit kritisch reflektierende Kunstwissenschaft.

Heinemann reflektiert in Kap. II weiter über den Zerfall der zwangsläufigen *consecutio* im Geschichtsverständnis und formuliert damit eine Kritik des ungebrochen linearen Geschichtsverständnisses, indem er ein diskontinuierliches fordert. „Es war die Pflicht des Autors, sich jenes seiner Standpunkte bewusst zu werden, der geschichtlich ist, da nicht außerhalb von Welt- und Lebenszeit zu denken. Solche Bewusstheit seiner selbst aber gerät zur Bedingung der Möglichkeit, von Kunst und dieser Aufklärung den Boden zu bereiten zur genuinen Aufgabe der Historik, die sich auf die Erschließung von Kontexten beschränken kann, doch nicht mehr Konsekution suggerieren muß“ (Michael Heinemann in Kap. II). Weiter heißt es wenig später: „Geschichtsschreibung als der Versuch, dem destruirenden Charakter von Zeit entgegenzuwirken, benannte schon Herodot als Impetus der Arbeit des Historikers...“. Nicht der Versuch der Geschichtsschreibung, ihrem eigenen Zerfall entgegenzuwirken, sondern allenfalls dem Zerfall des Zwangs zur Kontinuität wird ersetzt – beziehungsweise öffnet sich – durch die Sichtweise, wonach ein Kunstwerk aus dem Kontext *seiner* Zeit zu verstehen ist. Dafür wird nach Heinemann historisches Wissen zur Pflicht.

„Dem Gedanken an Fortschritt haftet seither spätestens seit der sogenannten Postmoderne eine gewisse Uneigentlichkeit an, eine Definition *ex negativo*: fortschrittlich sei, wer nicht mehr diese oder jene Eigenschaften aufweist“, schreibt Lydia Weißgerber in Kap. II. Gerade erscheint aber entgegen der Indifferenz der Postmoderne fortschrittlich, was sich auf die Tradition besinnt und sie kreativ – jeder Kunstschaffende für sich – nutzbar macht. Zu denken ist hier wieder an die Polyphonie, weiter die Polymorphie als die Polyphonie der Struktur(en), an die Vielgeschichtetheit der Parameter im enthierarchisierten Raum. Das ist Vielheit im Verbindlichen gegen das Beliebiges.

Wolfgang Lessing (Intermezzo) wendet sich im Bezug auf das Hören und die Hörphysiologie gegen eine zu einseitige Ausrichtung auf die vermeintliche Empirie neurobiologischer Erkenntnisse, wonach, verkürzt gesagt, das Hören und Interpretieren von Neuer Musik für physiologisch schädlich gehalten wird. Solche empirischen Feldforschungen, deren Axiommatiken zuweilen willkürlich gesetzt sind, nehmen somit nicht selten „gewünschte“ Ergebnisse vorweg. Mit Verweis auf den nicht nur latenten Ideologiegehalt solcher Studien plädiert Lessing für eine nichtempirische phänomenologische Musikpädagogik.

Günter ‚Baby‘ Sommer und Oliver Schwerdt legen in Kap VIII auf beeindruckende Weise dar, daß freie Improvisation eben nicht einen Zerfall von Struktur und musikalischer Morphologie bedeutet, also nicht der Gefahr ausgesetzt ist, der Postmoderne sozusagen als Abfallprodukt in den Schoß zu fallen, sondern Fortschritt in der Technik (der Improvisation) auf mannigfaltige und immerzu neuartige Weise generiert. Die freie Improvisation erscheint nicht identisch mit dem Total des Zufälligen.

Über Fortschritt zu reflektieren, heißt: die Thematik Interkulturalität einer gründlichen Aufarbeitung zu unterziehen, gegen die Redundanz eurozentrischen (Luigi Nono) Bewußtseins. Dies hat Roland Schaffner herausragend auf überaus differenzierte und theoretisch grundierende Art geleistet. Schaffner fordert die respektvolle Akzeptanz anderer und andersartiger Kulturen, den diskursiven Umgang, die diskursive Auseinandersetzung mit ihnen auf Augenhöhe. Dies erscheint im heutigen Europa, mehr noch in unserer deutschen Musikszene keineswegs selbstverständlich. Schaffner ist ein höchst luzider Denker und verbindet dies mit einer jahrzehntelangen kulturellen Auslandsarbeit als Leiter von Goethe-Instituten, die er immer zuallererst als Kulturinstitute verstand. Dieser Beitrag ist flankiert von Portraits der beiden Komponisten Horatiu Radulescu und Irina Emeliantseva, die auf sehr individuelle Weise und dennoch paradigmatisch Interkulturalität leben und komponieren.

Schließlich plädiert der Herausgeber im neunten Kapitel für einen gänzlich neuen, kontingenten Manierismusbegriff, der in seiner bisherigen konventionellen Bedeutung sowohl als Epochenbegriff als auch als Stilbegriff durch die künstlerische Praxis seit dem 19. Jahrhundert restlos widerlegt und damit überholt erscheint. Zugleich verabschiedet sich ein so erneuerter Manierismusbegriff von seiner Positivität, welche wieder modern geworden zu sein scheint. Einer diesbezüglichen Neuorientierung in Richtung einer mannigfaltig kreativ-kontingenten Betrachtungsweise haben sich die etablierten Kunstwissenschaften bislang nur sehr zögerlich geöffnet. Was dies für eine Bewandnis hat, läßt sich an Brian Ferneyhoughs *superscriptio für Piccoloflöte* ebenso klar analytisch aufzeigen, wie an Claus-Steffen Mahnkopfs aus seiner kompositorischen Praxis heraus entwickeltem Denken über das Phänomen des Manierismus.

Die Frage der Ethik von Fortschritt, was Teil der Ambiguität (Quell) des Fortschrittsbegriffs ist, erweist sich als eine wesentliche Grundlage dieses Bandes. In den Erörterungen zum Kunst- und Musikbetrieb ist es die Ethik der Verantwortung, die latent als Meßlatte für dessen Kritik erscheint. Die Ethik von Fortschritt emaniert den Diskurs über dessen Grenzen. Henning Ritter spricht in Übertragung der descartschen Metapher von der „morale par provision“ von der vorläufigen Moral. Im Sinne des Fortschreitens ins nach vorn Offene, muß gefragt werden, ob dieser eine endgültige überhaupt folgen kann. „Durch die Idee der provisorischen Moral könnten die Lebenden jeweils zu Lastträgern der Künftigen werden – und dies müsse als die Unzumutbarkeit der dualen Moral deren Evidenz vernichten. Dies war [ist] der Hiatus“.²

Der französische Begriff der „morale“ ist erheblich weiter gefaßt als der deutsche. Daher scheint mir eine Übertragung in „Ethik“ stringenter zu sein als die von Ritter gewählte, weil zu fragen ist: sind die Grenzen etwa der Erforschung menschlicher Genome, die uns auferlegt sind, nicht verantwortungsethische?, scheint bezogen auf das Komponieren die schöne, heile Welt, die dessen digitale sogenannte *Demokratisierung* (Harry Lehmann) suggeriert, nicht, im Hinblick auf ein mögliches Ende der Kunst, einen verantwortungsethischen Dammbbruch zu markieren? Kaum vorstellbar, wenn sich jeder Dilettant, der nicht Noten lesen kann, jeder Idiot fortan als Komponist bezeichnen könnte. Lehmanns Abstraktion der Ethik exculpiert ihn nicht davon, diesen Dammbbruch billigend als Kollateralschaden in Kauf zu nehmen. Sind verantwortungsethische Grenzen digitaler Überwachung nicht bei weitem überschritten, dabei das menschliche Individuum zu seiner bloßen Karikatur depriviert? „Eine völlig neue ökonomische und soziale Logik bildet sich heraus: Ihr Wesen ist Überwachung. Der Mensch wird als reiner Datenlieferant genutzt und zu vorauseilendem Konformitätsdenken gezwungen. Es ist an der Zeit, der Arroganz des Silicon-Valley etwas entgegenzusetzen“, schreibt die Frankfurter Allgemeine Zeitung als Kommentar³ zu einem hervorragenden Beitrag der renommierten amerikanischen Haward-Ökonomin Shoshana Zuboff⁴ (vgl. dazu Kap. III).

Es gibt keine Zustände im Fortschreiten wie es aufgrund seiner Kontingenz im Fortschritt keine *vorläufige Ethik* im cartesianischen Sinne (so gesehen ist diesbezüglich die descartsche Methapher Geschichte) heute mehr geben kann. Alles ist in Bewegung, immerfort und ohne Unterlaß. Zustände sind hingegen im Wortsinne invariant, sedimentieren Stillstand bis zur Erstarrung. Die Indifferenz ist der Zustand der Postmoderne, ihres Verharrens im Beliebigen, ihrer Statik invarianter Bausteine, auch Module genannt. Die Postmoderne ist das Korrelat des Spätkapitalismus. Schon alleine die Tatsache, daß die Postmoderne *zuständig* ist, evoziert ihre Kritik. Bewegungslosigkeit ist ihre Eigenschaft. Der Stillstand, die Emanation der Bewegungslosigkeit ist Regression bezüglich der Musik in der Fassade des Ästhetizistischen. Das Einzige, das ihr als Bewegung zukommt, ist jene vom Ästhetischen zum Ästhetizismus, was nichts ist als Zerfall (siehe dazu Kap. VI).

2 Hans Blumenberg, *Die Sorge geht über den Fluß*, zit. n. Hennig Ritter, *Moralvorrat. Descartes, Blumenberg und das Provisorische*, Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 14.10.1987, nachgedruckt, FAZ Nr. 145 v. 26.6.2013, Geisteswissenschaften, S. N 3.

3 FAZ Nr. 143 v. 25.6.2013, Feuilleton, S. 27.

4 Shoshana Zuboff, *Seid Sand im Getriebe*, FAZ, a.a.O.

Die Wirkungen des Geschmacks, überhaupt genommen, sind, die sinnlichen und geistigen Kräfte des Menschen in Harmonie zu bringen und in einem innigen Bündnis zu vereinigen. Wo also ein solches inniges Bündnis zwischen der Vernunft und den Sinnen zweckmäßig und rechtskräftig ist, da ist dem Geschmack ein Einfluß zu gestatten. Gibt es aber Fälle, wo wir, sei es nun, um einen Zweck zu erreichen, oder sei es, um einer Pflicht zu Genüge zu thun, von jedem sinnlichen Einfluß frei und als reine Vernunftwesen handeln müssen, wo also das Band zwischen dem Geist und der Materie augenblicklich aufgehoben werden muß, da hat der Geschmack seine Grenzen, die er nicht überschreiten darf.⁵

Empfindung und Geschmack in Korrelation mit Geist (bei Schiller wie bei Kant), kann auch heute nicht obsolet sein. Diese Maxime scheint der Anfechtung postmoderner Provenienz ausgesetzt zu sein und heutzutage keine Gültigkeit mehr zu haben. Und mehr denn je wird ihr von der gleichen Seite der Vorwurf zuteil, mehr Kreativität einzuschränken denn freizusetzen. Unter diesem Blickwinkel scheint es plausibel zu sein, *Dark Matter*, die Komposition Michael Quells in der *Trio d'anches*-Besetzung (vgl. Kap III), als kulturkritischen Beitrag, als Quells Protest gegen die grenzenlose Überdehnung des Ästhetikbegriffes vor seiner Implosion zu interpretieren, und dies in einem musikalisch autonomen Ansatz.

Der Herausgeber dankt allen Autoren für ihre Beiträge zu diesem Buch. Zu besonderem Dank sieht sich der Herausgeber veranlaßt, weil sich alle Beteiligten in das Gesamtkonzept der Vorlesung haben einbinden lassen, wie auch in das Gesamtkonzept des Buches. Inhaltliche Überschneidungen konnten so vermieden werden. Zudem ist sichergestellt, daß alle Beiträge sich inhaltlich in diesem Band aufeinander beziehen und daß durch die Änderung der Chronologie gegenüber der Vorlesung eine inhaltlich deutlichere Stringenz und Folgerichtigkeit möglich wurde. Zu Beginn der Vorlesung waren noch nicht alle inhaltlichen Details bekannt. Der Herausgeber dankt auch dem Verleger Peter Mischung für das Lektorat und dem Wolke Verlag für die gewissenhafte Edition des Buches. Er dankt der Ernst von Siemens Musikstiftung und Herrn Prof. Michael Roßnagl für die überaus großzügige Projektförderung und Projektbegleitung.

Paris, den 18. November 2013
Ernst Helmuth Flammer

5 Friedrich Schiller, *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*, in: Schiller, Werke, Bd. 8, Philosophische Schriften, hg. v. L. Bellermann, Leipzig u. Wien, o. Jg., S. 283.