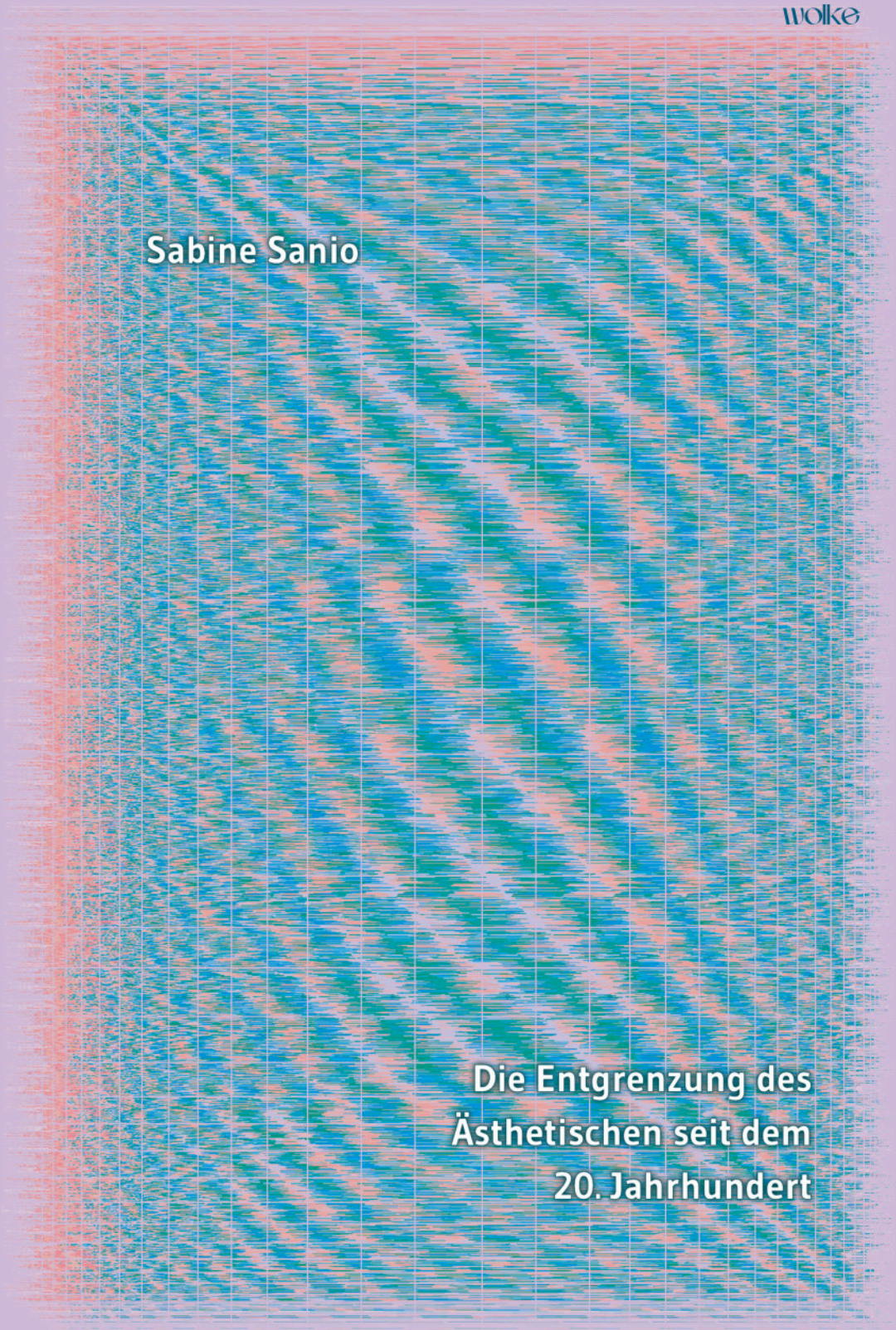
wolke

Sabine Sanio



Die Entgrenzung des Ästhetischen seit dem 20. Jahrhundert

Sabine Sanio · Die Entgrenzung des Ästhetischen seit dem 20. Jahrhundert
Werk – Situation – Gesellschaft

Sabine Sanio

Die Entgrenzung des Ästhetischen seit dem 20. Jahrhundert

Werk – Situation – Gesellschaft

wolke

Die hier versammelten Aufsätze lagen der Habilitation in Musikwissenschaft/ Sound Studies an der Universität der Künste Berlin im Jahr 2016 zugrunde.

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – 652302.

© Sabine Sanio
alle Rechte vorbehalten
Wolke Verlag Berlin, 2026
Umschlaggestaltung: Kathrin Scheidt, Berlin

ISBN 978-3-95593-597-9

www.wolke-verlag.de

Inhalt

Einleitung 9

Teil 1
Zur Idee der ästhetischen Erfahrung

Erfahrung statt Vergegenständlichung
Zum Begriff der Situation in der gegenwärtigen Ästhetik 65

Interaktion und Kommunikation in der ästhetischen Erfahrung
Perspektiven einer situativen Ästhetik 84

Jenseits der Geschichte?
Das Verhältnis der Geisteswissenschaften zur
Gegenwartskunst 104

Kunst als Ort produktiver Distanz 119

Rauschen – Klangtotal und Repertoire
Zur Selbstreflexivität der ästhetischen Erfahrung 133

Teil 2
Die Erweiterung der musikalischen Aufführungssituation

Autonomie, Intentionalität, Situation
Aspekte eines erweiterten Kunstbegriffs 159

Musik jenseits des Konzertsaals
Klangkunst und ihr ästhetischer Kontext 205

Eine Ästhetik des Speicherns? Archiv-Konzepte bei
Arnold Dreyblatt und Peter Ablinger 222

Ästhetische Erfahrung als Wahrnehmungsübung?
Kriterien einer neuen Gattung? 233

Verklärung durch Verfremdung?
Kunst als Intervention in die Wirklichkeit 253

Teil 3
Die Entgrenzung des Musikalischen

Werk – Prozeß – Situation
Zum Konzept ästhetischer Erfahrung bei John Cage 271

Mit dem Rücken zur Zukunft
Oder: Wie die Musik die Wirklichkeit entdeckt 284

Ein anderes Verständnis von Musik 294

Form und Konkretheit in der Musik
Die musique concrète und die Entwicklung
der Künste im 20. Jahrhundert 316

Teil 4
Musik und Sprache

Sprache – Schrift – Musik 329

Faszinationskraft des musikalischen Materials
Zur Paradoxie des Verhältnisses von Musik und Sprache 359

Von der Literatur als Klangkunst
Oder: Die Musikalisierung der Sprache 369

Text – Stimme – Körper
Zum Wandel ästhetischer Kategorien in der Musik 377

Anhang

Ausgewählte Literatur 387
Bibliographische Angaben 404

In Erinnerung an den *langen Sommer der Theorie* (Philipp Felsch)

Listen to the sound of the earth turning.
Yoko Ono, *Earth Piece* 1963

Einleitung

Musik hat keinen eigenen Ort. Die Schallwellen breiten sich im Raum aus und verklingen, während die Schallquellen durchaus einen eigenen Ort beanspruchen, aber mit den von ihnen produzierten Schallereignissen nicht verwechselt werden dürfen. Dies gilt auch für das traditionelle musikalische Werk, doch ihm ordnet die klassische Aufführungssituation im Konzertsaal einen Ort im Raum fest zu: das Konzertpodium. Als musikalisches Objekt steht das Werk dem Hörer jedoch nur in dem kurzen Moment am Ende einer Aufführung vor Augen, wenn er es gerade gehört und damit so präsent hat, daß er das zeitliche Beziehungs- und Entwicklungsgefüge als Werkstruktur begreifen kann. Während der Aufführung stehen die Musiker auf dem Konzertpodium stellvertretend für das Werk selbst, das sie zum Erklingen bringen; genau gegenüber befindet sich das Publikum. Die räumliche Gegenüberstellung von Musik und Publikum strukturiert die Rezeptionssituation, das klassische Werk selbst weist im Idealfall keinerlei räumliche Momente auf. Es entfaltet sich ausschließlich in der Zeit. Die räumlichen Aspekte der Musik werden in der klassischen Musik weitgehend ignoriert.

Im 20. Jahrhundert vollzieht sich eine grundlegende und umfassende Veränderung im Verhältnis der Künste untereinander. Zu den neuen Phänomenen, die von dieser Entwicklung Zeugnis ablegen, zählt die Klangkunst. Nach einer Phase der Spezialisierung und Isolierung der einzelnen Künste im 19. Jahrhundert, in der sie ihre Besonderheiten und die innere Logik ihres jeweiligen Materials herausbilden und die Ästhetik die reinen Gattungen propagiert, läßt sich seit dem frühen 20. Jahrhundert eine verstärkte Annäherung zwischen den Künsten sowie eine Suche nach neuen Orten für die Kunst im gesellschaftlichen und sozialen Leben beobachten. Die Klangkunst ist auch Beleg für eine Entwicklung, welche die Musik aus den Konzertsälen hinaus in neue Aufführungs- und Produktionsformen geführt hat. Zu den Änderungen, welche die neuen Techniken der künstlichen Klangsynthese in der Musik des 20. Jahrhunderts bewirkt haben, zählt die Ablösung von der klassischen Aufführungssituation des bürgerlichen Konzerts und die Entstehung der Computermusik und der Live-Elektronik. Doch allein die Klangkunst verwirklicht eine neue und überzeugende audiovisuelle Konzeption.

I. Die Erweiterung der Aufführungssituation

Im 20. Jahrhundert kommt es in Fragen der Werkkonzeption sowie in der Beziehung von Künstler, Werk, Aufführungssituation und Publikum zu einem erheblichen Zuwachs an Konzeptionen und Ansätzen. Entscheidend dazu beigetragen haben die provokativen Auftritte der Futuristen, Dadaisten und Surrealisten Anfang des 20. Jahrhunderts, in ihnen manifestierte sich ein grundlegender Wandel im Verhältnis des Künstlers zum Publikum, seitdem entstanden völlig neue Möglichkeiten, diese Beziehung zu gestalten. So sind neben die alten handwerklichen Vorstellungen der Werkproduktion Konzepte des Vorzeigens, des Fragens oder der Provokation getreten, in denen das ganze Spektrum an Möglichkeiten einer direkten Interaktion mit dem Publikum erkundet wird.[1]

Heute erscheint die Vorstellung von der Kunst als Präsentation eines in sich ruhenden Werks als Spezialfall, der zu seiner Realisierung ganz bestimmte Bedingungen erfordert. Statt wie noch in Adornos Ästhetik, Kunst nach dem Vorbild des Handwerkers als Herstellung einer besonderen Form von Objekten (nämlich ästhetischen) zu beschreiben, muß sie viel umfassender als Konstruktion ästhetischer Situationen interpretiert werden. Die Kategorie des Kunstwerks wird zwar keineswegs bedeutungslos; doch dieser Begriff erfährt eine weitreichende Relativierung. Während viele Künstler ihre Arbeit weiterhin als Herstellung autonomer, in sich vollendeter Werke begreifen, existieren zugleich zahlreiche Strömungen, in denen der Werkbegriff entweder ausdrücklich suspendiert ist oder aber, obwohl er weiterhin gebraucht wird, nicht mehr emphatisch vertreten wird, sondern fast wie eine Leerstelle nach Belieben gefüllt werden kann.

Der Begriff der ästhetischen Situation trägt der Erweiterung und Entgrenzung der Künste Rechnung, die sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts vollzogen hat. Im Zuge dieser Entwicklung haben Material, Künstler und Publikum ihre vertrauten Aufgaben und Funktionen innerhalb der in der Kunst etablierten komplexen Beziehungskonstellation verloren. Diese Befreiung aus dem Funktionszusammenhang der traditionellen Kunstvor-

1 Jakobson unterscheidet verschiedene Funktionen einer sprachlichen Aussage, dazu gehört auch die ‚poetische Funktion'. Eine Botschaft, in der diese Funktion dominiert, wäre demzufolge eine ‚poetische Botschaft'. Diese hat den materiellen Bedeutungsträger, also das konkrete, meist sprachliche Zeichen selbst zum Gegenstand. Jakobson beschreibt so das Ästhetische und die Künste als Momente der menschlichen Kommunikation, vgl. Elmar Holenstein: *Von der Poesie und der Plurifunktionalität der Sprache*, in: *Roman Jakobson: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt am Main 1989, S. 14ff.

stellung kann als Emanzipation beschrieben werden, die eine umfassende Ästhetisierung dieser ehemaligen Funktionsträger ermöglicht. So können in der Musik nun alle Momente der Aufführungssituation zum Thema einer Komposition werden, wodurch ihr Status, im Gegenzug zur Relativierung des Werk- und des Formbegriffs, erheblich aufgewertet wird. Früher nur Randbedingungen des Ästhetischen, rücken sie nun selbst in dessen Zentrum und werden in den Konstitutionsprozeß des Ästhetischen unmittelbar einbezogen.

Die Soiréen und Lesungen der Futuristen, Dadaisten und Surrealisten waren Orte und Situationen einer unmittelbaren und unreglementierten ästhetischen Erfahrung. Auf die industriell perfektionierte Tötungsmaschinerie des Ersten Weltkriegs hatten die Dadaisten mit wütender Enttäuschung über die verlogene bürgerliche Kultur reagiert, die dadaistischen Provokationen waren keineswegs reiner Selbstzweck, um mit dem Skandal die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit zu erregen. Sie waren ganz im Gegenteil zuallererst ein drastisches Spiegelbild, das die Künstler ihrem bürgerlichen Publikum vorhielten.[2] Bei allem Witz sind auch bei Duchamp die Vorbehalte gegenüber dem bürgerlichen Kunstbetrieb immer gegenwärtig. Diese für die Avantgarde-Bewegungen am Beginn des 20. Jahrhunderts prägende Erfahrung findet in Walter Benjamins Engel der Geschichte nach Paul Klees *Angelus Novus* ein prägnantes Bild:

> „Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her [und] treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm."[3]

Damals verlor die Idee des abgeschlossenen, in sich vollendeten Kunstwerks für die Künstler der historischen Avantgarde-Bewegungen ihre Überzeugungskraft. Die Abwendung von der bürgerlichen Kunst war der Ausgangspunkt für deren Entdeckung des Alltags und der zahllosen unbe-

---

2 Vgl. Christa Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, Reinbek bei Hamburg 1966; Richard Huelsenbeck (Hg.): *Dada. eine literarische Dokumentation*, Reinbek bei Hamburg 1964; Hanne Bergius: *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Gießen 1989; Maurice Nadeau: *Geschichte des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg [1945] 1965.

3 Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, in: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* Bd. 1, Frankfurt am Main [1955] 1977, S. 251–261, S. 255.

achteten Dinge und Gegenstände, die diesen bevölkern. Damit vollzogen sie den ersten Schritt einer Entgrenzung des Ästhetischen. Motiviert durch eine ausgeprägte Skepsis gegenüber den etablierten Kunst-Institutionen entdeckten sie andere Orte zur Präsentation ihrer Kunst, die zudem auf die Matinéen und Soiréen zugeschnitten waren, auf denen diese präsentiert wurde.

Der Trümmerhaufen, vor dem Benjamins Engel der Geschichte steht, ist aber auch ein Bild für den Zerfall der Idee des Kunstwerks. Man muß die Kunst deshalb nicht als Geschichte von Katastrophen verstehen, denn schon aus dem klassischen Umgang mit dem ästhetischen Material, dessen historischer Stand die aktuellen Möglichkeiten der Kunst bestimmt, ergibt sich eine Abwendung der Kunst von der Zukunft. Walter Benjamins Bild vermittelt eine Vorstellung von den Möglichkeiten der Kunst, wenn sie, nicht allein von gesellschaftlichen Funktionen, sondern eben auch von der in der Autonomieästhetik formulierten Erwartung großer Werke befreit, im Umgang mit alltäglichen Objekten und Materialien diese Perspektive auf ihre Entstehungsgeschichte aufrechterhält.

Die Gewalterfahrungen, die die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts in Europa geprägt haben, haben heute etwas von ihrer Wucht und Destruktivität verloren. Auch in den Künsten geht es nicht mehr so brachial und kämpferisch zu. Doch Machtverhältnisse lassen sich ebenso gut in den Verführungskünsten der Medien inszenieren. Auch der Schnitt des Cutters im Film wie des Technikers im elektronischen Studio hat etwas Gewaltförmiges. Wie sehr diese technifizierte Gewalt unseren Alltag heute durchdringt, zeigt sich in der Erforschung der kompositorischen Möglichkeiten des Tonbands, die in den frühen 1960er Jahren einsetzte: Damals entdeckten die amerikanischen Komponisten Terry Riley und Steve Reich die Loops und Delays, die inzwischen auch in der Popmusik allgegenwärtig sind. Wer moderne Abspielgeräte und Tonträger wie Musikinstrumente behandelt, der macht aus technischen musikalische Möglichkeiten und bringt uns dazu, daß wir uns selbst beim Hören beobachten. Heute existieren zahlreiche, völlig unterschiedliche Konzepte, um die Erfahrung des Loops – der geschlossenen Schallplattenrille und der sich ständig wiederholenden Tonbandschleife – musikalisch und kompositorisch zu verarbeiten. Loops und ihre digitale Weiterentwicklung, das Sample, sind letztlich nichts anderes als Bruchstücke der auditiven Realität, die so herausgebrochen aus den vertrauten Kontexten jeden Abbildcharakter verlieren, so daß sie wie abstrakte, reine Instrumentalmusik gehört werden.

Wiederholung als Reproduktion in der Zeit unterliegt heute den modernen Medientechnologien, die längst auch unsere Wahrnehmung verän-

dert haben. Das Spiel mit den Plattentellern und mit Loopgeneratoren gehört ebenso dazu wie Improvisationen über bekannte Themen oder Zitatcollagen. Phänomene, die früher als völlig unberechenbar gegolten hätten, werden heute planmäßig erzeugt und sind damit auch kompositorisch beherrschbar. Der österreichische Komponist Bernhard Lang nutzt die Wiederholung als einen Prozeß, der ständig Differenz erzeugt und ihm zugleich die Möglichkeit vollständiger Immanenz bietet. Seine *Monadologien* sind fast durchgängig Metakompositionen, in denen sich Lang mit Werken der Musikgeschichte auseinandersetzt – die Wiederholung verlangt ein insistierendes Hören, die in kleinste Loops aufgespaltene musikalische Vorlage changiert unablässig zwischen untergründiger Vertrautheit und radikaler Fremdheit.

Einen ganz anderen Zugang zur Wirklichkeit des Auditiven bietet der amerikanische Komponist Alvin Lucier. Seine Kompositionen sind Konstruktionen von Erfahrungen. Die Vorbilder für diese Konstruktionen findet er mit Vorliebe in wissenschaftlichen Experimenten, mit denen man im 19. Jahrhundert die Strukturen und Gesetzmäßigkeiten des Hörens untersuchte. Der Versuchsaufbau wird hier zum ästhetischen Modell, Aufführungen sind nach Art eines Experiments angelegt. Luciers Kompositionen sind Anleitungen zum Hören, erst mit ihnen lernen wir, die Eigenschaften der Klänge, die in ihnen demonstriert werden, überhaupt wahrzunehmen.[4] Indem er die alten naturwissenschaftlichen Versuchsanordnungen als Anleitungen für seine musikalischen Inszenierungen interpretiert, macht er die analytisch-atomisierenden Tendenzen der Naturwissenschaften rückgängig und versucht statt dessen, die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Gesetzmäßigkeiten zu demonstrieren. Für den Rezipienten ist dies häufig eine große Herausforderung, da Luciers Kompositionen von sehr ungewöhnlichen akustischen Phänomenen handeln. Zudem manifestiert sich die sinnliche Wahrnehmung bei Lucier in zwei ganz unterschiedlichen Haltungen: Da ist einmal die Haltung des naturwissenschaftlich agierenden Forschers sowie zum anderen die Haltung der Kontemplation und Versenkung, die gewöhnlich der Religion und Kunst zugerechnet werden. Diese alte Zuordnung geht bei Lucier jedoch häufig verloren – die genaue, nüchterne Beobachtung des gerade aktuellen Geschehens kann sich jederzeit und unversehens in ästhetische Erfahrung verwandeln.

---

4 Vgl. Alvin Lucier: *Untersuchen, Erproben, Erforschen. Die Werkzeuge meiner Arbeit*, in: ders., *Reflexionen. Interviews, Notationen, Texte* (Englisch/Deutsch), hg. v. Gisela Gronemeyer u. Reinhard Oehlschlägel, Köln 1995, S. 441–467.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind viele neue Kunstkonzepte entstanden, um in Anlehnung an die Matinéen und Soiréen der Avantgarde-Bewegungen Orte zu inszenieren und Situationen zu initiieren. Für Cage, der im New York der 1940er und 1950er Jahre vielfältige Kontakte und Kollaborationen zwischen den exilierten europäischen Avantgarde-Künstlern und den jungen amerikanischen Malern sowie zugleich zwischen bildenden Künsten und Musik ermöglichte, war die Frage nach der Rolle des Rezipienten seiner Musik seit den 1950er Jahren ein zentrales Thema seiner Kompositionen. Zugleich rückte auch das lange Zeit kaum beachtete, ja tendenziell für unabänderlich gehaltene ‚Setting' der Aufführung und Präsentation von Kunst oder Musik in sein Blickfeld.

Die ästhetische Situation

Der Begriff der ästhetischen Situation spielt bereits im klassischen französischen Theater eine wichtige Rolle. Dort galten die drei Einheiten Handlung, Ort und Zeit als Bedingung für das Entstehen einer Situation, ohne die man ein in sich geschlossenes Drama nicht für möglich hielt. Prinzipiell kann aber das Bewußtsein der Einheitlichkeit einer Situation auch bei einer sich über Wochen oder Monate erstreckenden Lektüre eines Buches aufrechterhalten werden oder bei einer Performance, die eine ganze Nacht dauert und dabei bis an die Grenzen der Aufnahmefähigkeit des Publikums geht. In Hegels Ästhetik dient der Situationsbegriff zusammen mit dem der Epoche dazu, den historischen und sozialen Ort der im Werk dargestellten Handlung genauer zu bestimmen.[5] Die bedeutende Rolle des Situationsbegriffs im Existenzialismus spielt hingegen im vorliegenden Zusammenhang keine Rolle. Explizit stellte sich die Frage der ästhetischen Situation in den Diskussionen der 1960er Jahre um die Formkategorien der Minimal Art. Man begann die Bedingungen der Präsentation von Kunst zu reflektieren, da die Skulpturen und Objekte der Minimal Art die Bedingungen des ‚white cube' der Ausstellungshalle oder des Galerieraums problematisierten.[6] Demgegenüber ist der hier entwickelte Situationsbegriff allgemeiner angelegt, er bezieht sich nicht allein auf den Ort (englisch „site"), sondern umfaßt alle Aspekte der Aufführungssituation. Das Konzept einer ‚site-

5 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik I*, Westberlin 1985, S. 196–215.

6 Entsprechend reflektiert die Kategorie der Ortsbezogenheit auch die Institutionenkritik in der damaligen Kunst sowie die Suche nach nicht-institutionellen Ausstellungsformen und -räumen. Eine ausführliche Darstellung dieser Debatten findet sich bei Claudia Büttner: *Art goes public: von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum*, München 1997, bes. S. 173–214.

specific art', also einer ortsbezogenen Kunst, spielt daher nur am Rande eine Rolle.

Den entscheidenden Schritt zur Entwicklung einer situativen Ästhetik kann man mit Hilfe von Roman Jakobsons Konzept einer poetischen Funktion auch aus kommunikations- und sprachtheoretischer Perspektive beschreiben. Jakobson entwickelte dieses Konzept in Reaktion auf die russischen Futuristen, die der Sprachwissenschaftler und Philosoph noch während seiner Zeit in Rußland und der frühen Sowjetunion kennengelernt hatte. Die poetische Funktion gehört zu der Erweiterung, die Jakobson für Bühlers Modell der Sprachfunktionen vorgeschlagen hat. Jakobson zufolge thematisiert die poetische Funktion die spezifische Qualität des materiellen Zeichenträgers einer Aussage. Im Kunstwerk dominiert die poetische Funktion alle anderen Funktionen, es reflektiert daher, begreift man es als Aussage in einer Kommunikationssituation zwischen Künstler und Publikum, die Besonderheiten des verwendeten Zeichenträgers – in der Kunst wären das die des ästhetischen Materials.[7] Dementsprechend könnte man die vorliegende Entwicklung so verstehen, daß die poetische Funktion nicht mehr allein auf das Werk, sondern auf die gesamte ästhetische Kommunikationssituation bezogen wird.[8] Deren Charakter wird in diesem erweiterten Kunstmodell auf unterschiedlichste Weise thematisiert und reflektiert. Dabei kann alles, was in der traditionellen Aufführungspraxis eine Funktion zu erfüllen hatte, nun selbst zum Thema des ästhetischen Prozesses werden, angefangen mit dem Material bis zum Interpreten, dem Rezipienten oder konkreten Aspekten der Aufführungssituation. Anders gesagt: Verlieren Aufführung und Präsentation von Kunst ihre ursprüngliche Funktion, werden sie nicht nur zweck- und funktionslos, es kann nun auch ihr eigenes ästhetisches Potenzial freigelegt werden. Neue musikalische oder bildnerische Formen zu erfinden, heißt seitdem eben auch, neue Formen der Präsentation und Realisierung zu erfinden, also etwa auch Formen, bei denen die räumliche Trennung zwischen Konzertpodium und Saal oder aber die funktionale Unterscheidung zwischen Interpreten und Publikum außer Kraft gesetzt ist.

---

7 Vgl. Roman Jakobson, *Linguistik und Poetik,* in: ders., *Poetik,* Frankfurt am Main 1979, S. 83–121. Elmar Holenstein, *Von der Poesie und der Plurifunktionalität der Sprache. Einführung* zu: Roman Jakobson, *Poetik,* Frankfurt am Main 1979, S. 7–60.

8 Zur Frage der Veränderungen des Materialbegriffs im Zuge einer Aneignung von Audiotechnologien und Medien durch die Künste vgl. Rolf Großmann, *Klang – Medium – Material. Über den technikkulturellen Wandel des Materials auditiver Gestaltung*, in: Helga de la Motte-Haber u. a. (Hg.), *sonambiente 2006*, Heidelberg 2006.

Generell entsteht eine ästhetische Situation dann, wenn jemand sie konzipiert und realisiert. Außerdem muß eine Person anwesend sein, die in der Lage und gewillt ist, sie als ästhetische zu begreifen und wahrzunehmen. Im Extremfall kann dies ein und dieselbe Person sein, etwa wenn Cage sein *stilles Stück* für sich allein im Wald aufführt. Schließlich muß die ästhetische Situation sich auch in irgendeiner Form präsentieren, d. h. es muß die Möglichkeit geben, sie irgendwie wahrzunehmen und zu erfahren. Diese drei Momente: Künstler, Publikum und Material unterscheiden sich in ihrem Status von dem der Situation. Bei Hegel bildet die Situation im Drama den Hintergrund für die Handlung, die den inneren Zusammenhang des Kunstwerks darstellt. Heute ist die Handlung zusammen mit dem autonomen Subjekt fragwürdig geworden. Die Situation hingegen kann gewissermaßen ganz konkret erlebt werden. Gegenüber dem in der Happening-Bewegung verbreiteten Ereignisbegriff hat der Begriff der Situation den Vorteil, daß er auch Grenzfälle wie das völlige Fehlen konkreter Ereignisse – so in Cages *stillen Stücken* – benennt. Seitdem das fixe ‚Setting' der Aufführung im Konzertsaal auch in der Musik, besonders aber in der Klangkunst zum Ausnahmefall geworden ist, kann jedes Moment einer Aufführungssituation – räumlicher und zeitlicher Rahmen, Part des Interpreten, des Publikums, der Technik oder des Materials – zum zentralen Thema der ästhetischen Situation werden.

Die vertrauten Dimensionen der musikalischen Aufführungspraxis wie räumliche und zeitliche Ordnung, Auswahl, Generierung und Ordnung der Materialien oder Verhalten des Rezipienten sind nun Variablen, die jedesmal neu und anders eingelöst werden können. Anders gesagt: die äußeren, formalen Bedingungen der musikalischen Präsentation verwandeln sich in Momente des ästhetischen Konzepts. So findet der Hörer häufig statt eines Sitzplatzes im Publikum die meist unausgesprochene Aufforderung vor, sich nach Gutdünken im Raum zu bewegen, dann wieder soll er eine spezielle Hörposition einnehmen, in der sich bestimmte räumliche Effekte des Klangs zeigen. Statt der verbreiteten technischen Medien nutzen manche Künstler für die Klanggenerierung einfache, physikalische Phänomene oder Apparate, die zugleich visuell markante Orientierungspunkte im Raum bilden. Weitere Grundtypen der räumlichen Disponierung sind Lautsprecherensembles, die den Rezipienten in einen Klangraum stellen, und Klangskulpturen, um die man herumgehen kann. Für die zeitliche Dimension reicht das Spektrum von der strengen Organisation bis zur völligen Offenheit und Unbestimmtheit, von zeitlich klar strukturierten Endlosschleifen über per Zufall erzeugte Klangfolgen ohne feste Zeitstruktur bis zu Überlagerungen mehrerer Klangquellen (eventuell ebenfalls Loops),

von der extremen Reduktion in statischen Klangfeldern bis zu geradezu überkomplexen Konstruktionen.

Ein gutes Beispiel für die Ausdehnung des Ästhetischen auf die gesamte Aufführungssituation ist die Komposition *33 1/3* (1969), eines von Cages typischen Konzeptstücken aus den 1960er Jahren, die ganz konkrete Situationen inszenieren. *33 1/3* ist letztlich einfach nur ein Angebot an das Publikum. Dieses Angebot besteht aus einer Anzahl von Platten und Plattenspielern, die sich im Saal befinden. Verlauf und Gestaltung der Aufführung ist dem Publikum überlassen, das mit den Platten und Plattenspielern im Raum Musik machen kann. Um diese ungewohnte Situation zu bewältigen, müssen sich die Beteiligten untereinander abstimmen. Es geht also weniger darum, welche Musik gespielt wird, sondern auf welche Weise das Publikum die Aufführung organisiert und darüber entscheidet, welche Platten und wieviele gleichzeitig aufgelegt werden. Auch wenn die konkrete Realisierung der ästhetischen Situation allein vom Verhalten des Publikums abhängt, bleibt die Rolle des Künstlers letztlich doch unangefochten. Die Konzeption, die mit der Nähe von Kunst und Alltag spielt, bleibt seine künstlerische Leistung. Die zeitliche Dimension einer Klanginstallation demonstriert Cage hingegen in seinem 1987 auf der documenta 8 in Kassel präsentierten *Voiceless Essay*, indem er sie ins Überdimensionale steigert. Über unabhängig voneinander installierte, jeweils mit einem Lautsprecher verbundene Abspielgeräte erklingen 36 verschieden lange Endlosschleifen mit durch zeitliche Dehnung unverständlich gemachten Sprachaufnahmen von Auszügen aus Thoreaus Essay *On the Duty of Civil Disobedience*. Die so entstehende komplexe Überlagerung mehrerer Stimmen bewirkt, daß selbst während der mehrmonatigen Ausstellungsdauer der documenta keine Wiederholungen auftreten. Während Thoreaus Text unverständlich bleibt, kann ein Besucher der Installation den Prozeß, in den er dabei eintritt, nicht als Ganzes überblicken.

a) Kunst und Leben

Cages Ästhetik kreist um die Frage, wie wir Erfahrungen machen: Bei den großen Werken der Vergangenheit stehe man, sagt er, vor der Schwierigkeit, „Musik anzuhören, mit der wir vertraut sind; die Erinnerung tritt in Aktion und macht uns aufmerksam auf das, was als nächstes geschehen wird, und so ist es fast unmöglich in Gegenwart eines wohlbekannten Meisterwerks lebendig zu bleiben.“[9] Über experimentelle Musik dagegen

9 John Cage, *Vortrag über Etwas*, in: John Cage, *Silence* (deutsch). Übersetzt von Ernst Jandl, Frankfurt am Main [1961] 1987, S. 36–62, S. 50.

wisse man nichts, bevor man sie hört. Dieses Konzept verstand Cage als Strategie zur Erforschung der Wirklichkeit: Seine Kompositionen sind Versuchsanordnungen, um unverwechselbare musikalische Situationen zu generieren und die Gegenwart als einmaligen, nicht wiederholbaren Moment im Wirklichkeitsprozeß zu erleben. Seine Ästhetik des Heterogenen erlaubte ihm zudem die Organisation unterschiedlichster Phänomene allein nach dem Kriterium der Dauer und entsprach damit der altbekannten Avantgarde-Forderung, die Gattungsgrenzen zu überwinden. Anfang der 1960er Jahre, als er sich zehn Jahre nach dem Black-Mountain-Event 1952, das als das erste Happening der Geschichte gilt,[10] der Frage zuwandte, wie sich ein durch Unbestimmtheitsverfahren generiertes Geschehen begrifflich fassen ließe, entwarf Cage den Begriff des *Prozesses* als Alternative zum traditionellen Werkbegriff – und als Konzept für das Verhältnis der Musik zum Leben und zur Wirklichkeit:

> „Do we have, if not ideas about what we're doing, feelings about our actions, what we've made? We're losing them because we're no longer making objects but processes and it is easy to see that we are not separate from processes but are in them, so that our feelings are not about but in them. Criticism vanishes. Awareness and use and curiosity enter into making our consciousness."[11]

Dieser Prozeßbegriff beruht auf einer Wirklichkeitskonzeption, die jede Art von Unterscheidungen, einschließlich der zwischen Beobachter und Beobachtetem, also Subjekt und Objekt, aber auch die zwischen Kunst und Leben relativiert.[12] Das hat auch Konsequenzen für die Idee der autonomen Kunst. Der Grundgedanke ist der einer Erweiterung: Der musikalische Prozeß umfaßt die gesamte Aufführungssituation – auch der Hörer stellt ein Moment dieses Prozesses dar, ja, Cage begreift die Realität selbst als Prozeß. Im Gespräch mit Daniel Charles erläutert er:

> „Sie sagen, das Reale, die Welt, wie sie ist. Aber sie ist nicht, sie wird! Sie bewegt sich, sie ändert sich! Sie wartet nicht auf uns, um sich zu ändern […]. Sie ist viel mobiler, als man sich vorstellt. Man kommt dieser Realität näher, wenn man sagt, wie sie ‚sich präsentiert'; das bedeutet, daß es sie nicht gibt,

---

10 Vgl. Mary Emma Harris, *John Cage im Black Mountain College*, in: *Kunst als Grenzbeschreitung. John Cage und die Moderne*, Düsseldorf 1991, S. 45–48.

11 John Cage, *Where Are We Going? And What Are We Doing?* In: ders., *Silence*, Middletown Conn. 1961, S. 194–259, S. 236f.

12 In gewisser Hinsicht wirkt er wie eine moderne Variante der Ende des 19. Jahrhunderts in der Lebensphilosophie, bei Henri Bergson, William James und Nietzsche diskutierten Vorstellungen des élan vital oder des stream of consciousness.

daß sie nicht wie ein Objekt existiert. Die Welt, das Reale ist kein Objekt, sie ist ein Prozeß."[13]

Die Grenzen zwischen Kunst und Leben sind offen: Alles ist Teil eines einzigen umfassenden Prozesses. Kunst als Element des Lebens zu denken, an dem alle teilhaben, gehört zum fundamental demokratischen Moment in Cages Ästhetik.[14] Er steht dabei nicht allein in einer genuin amerikanischen Tradition demokratischen Denkens. Virulent ist hier auch die von dem französischen Surrealisten André Breton propagierte Idee einer Revolutionierung des Alltagslebens als wahrer revolutionärer Praxis. Alle beteiligten Akteure, Interpreten wie Publikum, sind Teil des ästhetischen Geschehens. Auch die alte Gattungsgliederung in Raum- und Zeitkünste hat sich damit erledigt.[15] Die derart konzipierten offenen Prozesse umfassen musikalische, visuelle, szenische Phänomene, die Musik erweitert sich zu musikalischem Theater und nähert sich damit der Komplexität der Wirklichkeit weiter an.

Schon in den 1940er Jahren belegten bildhafte Titel wie *Imaginary Landscape* Cages ausgeprägtes Bewußtsein für visuelle und szenische Aspekte. Zur Bedeutung des Theaters für sein Komponieren äußerte sich Cage zum ersten Mal ausführlich in dem 1954 entstandenen Vortrag *45' für einen Sprecher*. Dort heißt es:

„Musik ist eine Übervereinfachung der Situation, in der wir uns tatsächlich befinden. Ein Ohr allein ist kein Wesen; Musik ist ein Teil des Theaters. […] Theater ist all die verschiedenen Dinge, die gleichzeitig vor sich gehen."[16]

In der Art und Weise, wie Cage statt der Logik des Materials die Komplexität der menschlichen Wahrnehmung und der Wirklichkeit betonte, artikulierte sich die Erfahrungsorientierung seiner Ästhetik. Ein eigenes Theaterkonzept war dafür nicht erforderlich – Musik ist immer schon Theater; es liegt an uns, ob und wann wir ihre visuelle, szenische oder dramatische Dimension entdecken:

„Theater findet jederzeit statt, wo immer man ist, und die Kunst macht es einfach leichter zu glauben, daß dies der Fall ist."[17]

---

13 Vgl. Daniel Charles, *Für die Vögel, John Cage im Gespräch*, Berlin [1976] 1984, S. 89.

14 Vgl. John Cage, *Vortrag über etwas*, in der Übersetzung von Ernst Jandl, in: ders., *Silence* (deutsch), a.a.O., S. 37–49.

15 Zu Cages Kritik an der Werkästhetik und der von ihm entwickelten Alternative vgl. Sabine Sanio, *Alternativen zur Werkästhetik. John Cage und Helmut Heißenbüttel*, Saarbrücken 1999, bes. S. 125–141.

16 John Cage, *45' für einen Sprecher*, in: *Silence* (deutsch), a.a.O., S. 63–157, S. 71.

17 Ebd., S. 121.

So verwundert es nicht, daß Cage bis zu den *Europeras* nichts für das Musiktheater komponiert hat, für ihn war das Moment des Szenischen, des Musiktheaters genuines Element seiner Musik, egal wie und wo sie aufgeführt wurde. Dies war zugleich Cages Antwort auf die Frage der Avantgarde-Bewegungen nach dem Verhältnis von Kunst und Leben: Musik kapsele sich durch eine ‚Übervereinfachung der Situation' vom Leben ab, wohingegen Theater mitten im Leben stattfinde und Leben umgekehrt immer schon Theater sei.

b) Kunst als Anti-Fiktion

Zum Verständnis der weiteren Entwicklung der Künste seit dem 20. Jahrhundert müssen auch die Effekte einiger grundlegender gesellschaftlicher Entwicklungen auf das Selbstverständnis der Künste berücksichtigt werden. Während die Institution Kunst als autonomer gesellschaftlicher Geltungsbereich weitgehend unverändert blieb, erfaßte die Gesellschaft insgesamt eine Ästhetisierung, die zuletzt von Andreas Reckwitz als Erfolgsgeschichte der Kreativität beschrieben wurde. Damit haben sich die gesellschaftlichen Voraussetzungen für die Künste jedoch von Grund auf verändert.[18] Bereits in den 1980er Jahren konstatiert Odo Marquard als Effekt dieser Erfolgsgeschichte der Kreativität eine zunehmende Transformation der Wirklichkeit in einen Ort des Fiktiven.[19] In einer Situation, in der die Produktion fiktiver Szenarien den gesellschaftlichen Alltag darstellt, sehen sich die Künste, für die das Fiktive und der Schein einmal gewissermaßen ihr Alleinstellungsmerkmal darstellte, ihrer gesellschaftlichen Rolle beraubt. Die Konsequenz war eine radikale Neuorientierung: Statt Fiktionen hervorzubringen, widmen sich die Künste nun der Erforschung der Wirklichkeit.[20] Zu den ersten Belegen für diese Neuausrichtung gehören die bereits erwähnten Aufrufe der historischen Avantgarde-Bewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Kunst-Institutionen wie Museum, Oper und Konzertsaal zu verlassen. In den 1960er und 1970er Jahren werden diese Plädoyers für eine Teilnahme an der alltäglichen Lebenspraxis von den Neo-Avantgarde-Bewegungen erneut aufgegriffen und weiterentwickelt.

---

18 Vgl. Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Frankfurt am Main 2012.

19 Vgl. Odo Marquard, *Kunst als Antifiktion. Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive*, in: Odo Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn 1989, S. 82–100; und ders., *Kunst als Kompensation ihres Endes*, in: Odo Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica,* a.a. O., S. 113–121.

20 Vgl. ebd.

Was das Selbstverständnis der Künste angeht, so vollzieht sich an der Wende zum 20. Jahrhundert allmählich eine Abkehr vom am Vorbild der handwerklichen Produktion orientierten Ideal künstlerischer Produktivität. Damit reagierte man auf tiefgreifende gesellschaftliche Veränderungen. Zur grundlegenden Erfahrung der im Ersten Weltkrieg freigesetzten Destruktivität der bürgerlichen Gesellschaft kommen zwei weitere Entwicklungen hinzu. Da ist zunächst die Entdeckung der Fotografie, der bald weitere, vom Telefon über Phonographen, Film, Radio bis hin zum Magnettonband und Mikrofon sowie Schreib- und Rechenmaschine bis hin zum Computer folgten. Mindestens ebenso bedeutsam war die aufkommende industrielle Massenproduktion, die fast zwangsläufig die Frage provoziert, ob mit dem Handwerker nicht auch der Künstler und seine Werke überflüssig werden oder zumindest ihre exemplarische Bedeutung verlieren. Zu den Künstlern, die sich mit dieser Frage intensiv auseinandersetzten, gehört Marcel Duchamp. Während Adorno noch in Paul Valéry den ‚Artisten als Statthalter' des gesamtgesellschaftlichen Subjekts erkannte,[21] beschloß Duchamp, die Malerei aufzugeben und statt dessen mit ‚Readymades', also mit industriellen Massenprodukten zu arbeiten. Auf die mit der Fotografie einhergehende Allgegenwart der Kunstgeschichte reagierte er 1919, indem er sich über die Mona Lisa lustig machte, die er auf einer Postkartenreproduktion mit einem Bart sowie mit dem Titel *L.H.O.O.Q.* für „Elle a chaud au cul" ausstattete (auf deutsch etwa: „sie ist ein heißer Feger").

Insgesamt läßt sich in den Avantgarde-Bewegungen der Futuristen, Dadaisten und Surrealisten gut beobachten, wie die Orientierung an der Werkproduktion an Bedeutung verliert. Statt dessen ziehen die Möglichkeiten der neuen Medien und Technologien das Interesse der Künstler auf sich, die sich diese neuen Phänomene durch Formen spielerischen Erforschens aneignen. Zugleich entwickelte sich eine neue Art von Beziehungsdenken, in das auch der Betrachter einbezogen wurde. Mit den neuen Medien entstehen technisch überlegene Alternativen zu den bisherigen Künsten, die sich nun vor eine neue Situation gestellt sehen. Wollten sie sich nicht auf das elitäre Selbstverständnis hochwertiger Virtuosität berufen, bot sich die Frage nach den Unterschieden zwischen den neuen und den alten Möglichkeiten und damit eine Erforschung unserer Wahrnehmung als Alternative an.[22]

---

21 Vgl. Theodor W. Adorno, *Der Artist als Statthalter*, in: ders., *Noten zur Literatur 1*, Frankfurt am Main 1974, S. 114–126.

22 Mit der Relativierung des Werkbegriffs verliert das Kunstwerk den Status als außergewöhnliches, einzigartiges Objekt. Dennoch ist die Idee des Kunstwerks keineswegs au-

c) Die Emanzipation des ästhetischen Materials

Die vielleicht entscheidende Veränderung, die sich im 20. Jahrhundert in der Musik vollzogen hat, betrifft das Material. Schon in den 1930er Jahren forderte Edgard Varèse dessen radikale Erweiterung – jedes akustische Phänomen sollte musikalisches Material werden können. Cage, der sich dieser Forderung bereits früh anschloß, betonte von Anfang an, daß die Erweiterung des musikalischen Materials ein neues Materialverständnis zur Folge haben würde. Genau dagegen intervenierte Pierre Boulez mit seiner Kritik an den Konzepten Cages und Pierre Schaeffers: Durch die Verwendung alltäglicher Klänge und Geräusche sah er das etablierte musikalische System gefährdet.[23] Cage hingegen betonte bei seinem Plädoyer für eine Erweiterung des musikalischen Materials stets Vielfalt, Einzigartigkeit und Unverwechselbarkeit jedes einzelnen Klangphänomens. Es ist der erwähnte erst durch einen Funktionsverlust mögliche Prozeß der Ästhetisierung: Emanzipiert sich das musikalische Material von seiner Funktion für die Komposition, kann es selbst zum ästhetischen Phänomen werden. Für den Komponisten bedeutet dies eine Neuorientierung, statt des musikalischen Werks rückt nun das Hören in den Fokus.

Am Beginn des 20. Jahrhunderts hatte in der Malerei der Abschied vom Ideal des harmonisch durchgebildeten Kunstwerks den Weg freigemacht für eine umfassende Erkundung unterschiedlichster Materialien, Techniken und Formen. Experimente mit einfachen, alltäglichen Objekten und Materialien gehörten ebenso dazu wie die Arbeit mit neuen Medien wie Film, Fotografie, Radio oder Telefon. Die Experimente von Künstlern wie Hans Arp, Hannah Höch, Max Ernst, Marcel Duchamp lieferten mit Collage, Montage und Zufall der bildenden Kunst damals eine Vielzahl neuer ästhetischer Impulse.[24] In der Musik entstehen seit den 1950er Jahren im Umgang mit den neuen Audiomedien und -techniken durch Reflexion,

---

ßer Kraft gesetzt, Kunst erfahren wir bis heute in und durch ihre Werke.

23 Zu Boulez' Cage-Kritik vgl. *Pierre Boulez présente les Sonatas et interludes pour piano préparé de John Cage chez Suzanne Tézenas*, in: *Pierre Boulez, John Cage, Correspondance et Documents,* hg. v. Jean-Jacques Nattiez, Winterthur 1990, S. 41–48, S. 48f. Zu Boulez' Kritik an Pierre Schaeffer vgl. Boulez' Beitrag zum Stichwort *musique concrète* für die *Encyclopédie de la musique*, abgedruckt in: Pierre Schaeffer, *Musique concrète – Von den Pariser Anfängen um 1948 bis zur Elektroakustischen Musik heute*, Stuttgart [1967] 1974, S. 16f.

24 Die 2012 in der Berliner Akademie der Künste präsentierte Ausstellung *John Cage und …* weist zahlreiche Bezüge Cages zur europäischen Kunst des frühen 20. Jahrhunderts nach, vgl. *„John Cage und …" Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen*, hg. v. Wulf Herzogenrath und Barbara Nierhoff-Wielk, Köln 2012.

Verfremdung und ästhetische Aneignung ihrer alltäglichen, funktionsgebundenen Verwendung zahlreiche Varianten dieses erfahrungsorientierten Materialbegriffs. Cage zählte zu den ersten, die diese Strategien erprobten. Er hat die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Medien und Techniken geradezu systematisch betrieben.[25] Heute sind in avancierter Popmusik ähnliche Strategien verbreitet. Erneut zeigt sich hier die Bedeutung spielerisch-lustvoller Erkundung der eigenen Arbeitsmittel für den künstlerischen Produktionsprozeß.[26]

Von Duchamp hatte Cage die Einsicht übernommen, daß keinerlei Gründe für eine Begrenzung des ästhetischen Materials existieren – jeder Klang und jedes Geräusch kann musikalisches Material werden. Man denke etwa an Helmut Lachenmanns ‚Musique concrète instrumentale', in der die Musikinstrumente gegen ihre übliche Verwendungsweise zum Klingen gebracht werden. Selbst wenn er ausbleibt, ist der vertraute Klang des Instruments doch stets gegenwärtig. Die Entdeckung der unbeabsichtigten Klänge, der Entschluß, das Hören als Gegenstand für eine Komposition statt wie bisher die Komposition als Gegenstand des Hörens zu begreifen, die spielerische Erkundung von Audiotechnik, die Aufhebung aller Beschränkungen nicht allein fürs musikalische Material, sondern auch für Orte zur Aufführung von Musik – mit diesen und ähnlichen Ideen rückte das Erkunden der Welt der Klänge und Geräusche ins Zentrum der Musik. Das spielerische Erkunden neuer Medien und moderner Audiotechniken gehört heute zu den wichtigsten Formen der Wirklichkeitserkundung. Ebenso wie über die Wirklichkeit erfahren wir dabei stets etwas über die Art und Weise, wie wir diese wahrnehmen, sowie darüber, wie die neuen Medien unser Wahrnehmen verändern. Viele neue Phänomene finden sich außerdem dort, wo der ganzheitlichen Wahrnehmung des Publikums Rechnung getragen wird, etwa in dem Versuch, Augen und Ohren gemeinsam anzusprechen.

Doch nicht diese Entgrenzung des ästhetischen Materials, sondern seine Emanzipation von der klassischen Darstellungsfunktion in der Werkästhetik ist die entscheidende Voraussetzung einer situativen Ästhetik: Die Situation, zu der alles gehört, was Kunst ausmacht und ermöglicht, tritt an die Stelle des Werks und bildet den Ort, an dem das Material entdeckt

---

25 Vgl. Hans Rudolf Zeller, *Medienkomposition nach Cage*, in: Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hg.): *John Cage*, München 1978, S. 107–131.

26 Vgl. Rolf Großmann, *Klang – Medium – Material. Über den technikkulturellen Wandel des Materials auditiver Gestaltung*, in: Helga de la Motte-Haber u. a. (Hg.), *sonambiente 2006*, Heidelberg 2006, S. 310–319.

und erkundet werden kann. Dabei kommt es im Kunstwerk zur Ästhetisierung des Materials erst durch dessen Emanzipation von der Darstellungsfunktion. Erfuhr das sinnliche Material bis dahin erst durch Integration in das Werk und dessen Form seine ästhetische Rechtfertigung, so bedeutet seine Emanzipation von dieser Konstellation eine Hinwendung zu seinen sinnlichen Qualitäten. Damit verliert es auch seinen Status als ästhetisches Material. Gegenstand der ästhetischen Erfahrung und des ästhetischen Verhaltens sind nun beliebige in irgendeiner Weise sinnlich präsente Phänomene. Auf diese Weise zeigt sich erneut der lange Zeit verdeckte Bezug des Ästhetischen zu Fragen der sinnlichen Wahrnehmung. Dies impliziert die Entdeckung der Expressivität sinnlicher Phänomene: Farben, Formen, Klänge, Geräusche, Worte und Wortklänge – hier klingen bereits posthumanistische und klangökologische Ideen an – und umgekehrt auch die Entdeckung der Fähigkeit, diese Expressivität ästhetisch zu erleben. Die Expressivität des Sinnlichen spricht zugleich unsere Wahrnehmung an und verlangt stets die Fähigkeit, Ausdruck wahrzunehmen. Unabhängig von allen Tendenzen zur Konzeptionalisierung und Immaterialisierung bleiben die Künste schon allein wegen der Bedingung der Wahrnehmbarkeit einer ästhetischen Situation auf die Verwendung von Bedeutungsträgern angewiesen.

Lange Zeit hatte in der Musik die Erforschung des musikalischen Materials als Motor der musikgeschichtlichen Entwicklung gegolten; inzwischen kann alles als musikalisches Material betrachtet und zum Gegenstand kompositorischer Reflexion werden. Die Erkundung des musikalischen Materials hat sich in eine Erkundung unserer alltäglichen Klangumwelt verwandelt. Im Mittelpunkt steht jetzt stets die Perspektive des Hörers. Doch angesichts der alten Avantgarde-Forderung, die Künste sollten an der alltäglichen Lebenspraxis teilnehmen, stellt sich die grundsätzliche Frage nach den Veränderungen dieses alltäglichen Lebens durch industrielle Massenfertigung und moderne Kommunikationsmedien. Bereits im frühen 20. Jahrhundert besaßen viele Künstler der historischen Avantgarde-Bewegungen ein feines Gespür für die aufkommende Massengesellschaft.

> „Duchamp hat dieses Problem sehr klar formuliert. Mehr oder weniger sagt er, man müsse sich anstrengen, die Unmöglichkeit des Erinnerns zu erreichen, selbst wenn die Erfahrung von einem Objekt zu dessen Double führt. In der gegenwärtigen Zivilisation, in der alles standardisiert ist und alles wiederholt wird, besteht der einzige Ausweg darin, den Raum zwischen Objekt und Duplikat zu vergessen. Wenn wir diese Kraft der Vergeßlichkeit nicht besäßen, wenn uns die heutige Kunst nicht vergessen helfen würde, würden wir überschwemmt, unter den Lawinen genau identischer Objekte versinken. […] Jede

> Wiederholung muss eine vollkommen neue Erfahrung ermöglichen. Natürlich schaffen wir das nicht immer, aber wir sind auf dem besten Wege."[27]

Dieses Statement von John Cage aus den 1970er Jahren betont das utopische Moment von Duchamps ironischer Aneignung der Massenproduktion.

In den Musikwissenschaften kam es, ausgelöst durch Cages Angriffe, erst in den 1970er Jahren zu einer intensiven Debatte über den musikalischen Werkbegriff.[28] Carl Dahlhaus befaßte sich damals ausgiebig mit dessen spezifischen Konstitutionsbedingungen. Im Anschluß an Simmel, Cassirer und später Ingarden unterschied Dahlhaus nicht nur zwischen dem intentionalen Charakter des Kunstwerks und dem materiellen Artefakt. Dahlhaus besaß ein ausgeprägtes Gespür für den prekären Charakter des musikalischen Werks, das wie jeder einzelne Klang bereits im Moment seines Erklingens vergeht – auch das materielle Artefakt ist also ein ephemeres Phänomen, dem man nicht ohne weiteres Objektcharakter zusprechen kann. Umso wichtiger ist der Rezeptionsprozeß, für Dahlhaus die zentrale Instanz der Konstitution des intentionalen Objekts und damit Grundvoraussetzung für die Ausbildung des Werkbegriffs. Was wir heute unter musikalischer Rezeption verstehen, bildete sich im bürgerlichen Konzert heraus, das in seiner aktuellen Form bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht und seitdem das eigentliche Zentrum des musikalischen Lebens und dessen soziales Fundament bildet.[29] Dahlhaus zeigt, wie die verschiedenen Faktoren des Rezeptionsprozesses an der Konstituierung des musikalischen Werks beteiligt sind. Es zeigt sich, daß alles im Konzert dem Ziel dient, dem Hörer die Rezeption des musikalischen Geschehens als in sich vollendetes, unveränderliches Werk zu erleichtern.

Carl Dahlhaus verteidigte damals die klassisch-romantische Idee von Musik. Diese beruhe auf der Vorstellung, daß die Form das Material verzehre und in sich aufnehme, heute hingegen sei dieses Verhältnis von Form und Material ins Gegenteil verkehrt: Die Form diene nur noch

---

27 Vgl. Daniel Charles, *Für die Vögel*, a.a.O., S. 88 f.

28 Vgl. Wilhelm Seidel, *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt 1987; Zofia Lissa, *Über das Wesen des Musikwerks*, in: dies., *Aufsätze zur Musikästhetik*, Berlin 1969.

29 Vgl. Carl Dahlhaus, *Plädoyer für eine romantische Kategorie*, in: ders., *Schönberg und andere*, Mainz 1978, S. 270–278, sowie ders., *Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs*, in: ders., *Schönberg und andere*, a.a.O., S. 279–290. Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Der einkomponierte Hörer*, in: dies., Reinhard Kopiez (Hg.), *Der Hörer als Interpret*, Frankfurt am Main 1995, S. 35–41.

dazu, das Material zu präsentieren und vorzuzeigen.[30] Von Dahlhaus 1969 als Einspruch gegen die Entwertung des idealistischen Formgedankens formuliert, trifft diese Beschreibung sehr genau den Charakter des neuen künstlerischen Verfahrens, das uns sensibilisieren will für die sinnlichen Qualitäten der alltäglichen Wirklichkeit, für das moderne städtische Leben, wo unterschiedlichste Lebensformen und verschiedene Epochen aufeinandertreffen.

In dem Bestreben, die gesellschaftliche Wirklichkeit zum Gegenstand ästhetischer Erfahrung zu machen, kommt die alte Idee der Zweckfreiheit der Künste zum Tragen. Nur wenn der gesamte Prozeß ästhetischer Erfahrung von allen Zwecken, Funktionen und instrumentellen Zwängen verschont bleibt, kann er sich frei entfalten und zur ihm eigenen Form und Intensität finden. In der Idee einer Erforschung der alltäglichen Wirklichkeit durch die Künste artikuliert sich zum einen die Hoffnung auf eine interesselose Annäherung an die Gegenstände und Phänomene. Insbesondere durch Ausschluß der die Naturwissenschaften dominierenden Idee der Naturbeherrschung kann sich diese Annäherung auf der Basis wechselseitigen Respekts vollziehen. Die Erforschung der Wirklichkeit muss zum anderen stets auch die Erforschung unserer Möglichkeiten, diese überhaupt wahrzunehmen und zu erleben, einschließen. Als Drittes kommt heute die Frage nach den Medien hinzu. Diese bilden Vermittlungsinstanzen, die unsere Vorstellung von der Wirklichkeit ebenso prägen wie die Art und Weise unseres Wahrnehmens.

Grundsätzlich ist auch in diesen neuen Konzepten die Bereitschaft des Rezipienten zu ästhetischer Interesselosigkeit eine unverzichtbare Voraussetzung. Die von den Künstlern provozierten Konfrontationen vermitteln Erfahrungen von ganz unterschiedlichen Situationen. Es handelt sich um ästhetische Erfahrungen, weil sie kein anderes Ziel und keinen anderen Nutzen als eben die Erfahrung der Situation selbst haben. Galt die Werkrezeption dem Erfassen der Form und des Gehalts eines Werks, so geht es nun darum, eine komplexe Situation zu erfassen, in der bestimmte Aspekte und Elemente dieser Situation in spezifischer Art und Weise thematisiert werden. Die ästhetische Erfahrung erweist sich dabei als bewußt vollzogene Aktivität. Während sie im Alltag zwanglos und vielleicht sogar unwillkürlich entstehen kann, wird sie in der Kunst explizit intendiert: Die in der Kunst offerierte Möglichkeit zur ästhetischen Erfahrung wird bereits im vorhinein als eine solche Möglichkeit deklariert. Dafür werden unter-

30 Carl Dahlhaus, *Plädoyer für eine romantische Kategorie*, a.a.O., S. 274.

schiedlichste Situationen konzipiert und initiiert, in denen das Publikum ästhetische Erfahrungen machen kann.[31]

Unverändert bildet jedoch die Intentionalität die grundlegende Struktur unseres Bewußtseins. In paradoxer Umkehrung liegt sie auch der ästhetischen Interesselosigkeit zugrunde. Innerhalb dieses paradoxen und spannungsgeladenen Verhältnisses zwischen grundlegender Intentionalität und zeitweiliger Nicht-Intentionalität oder Interesselosigkeit motiviert und leitet das ästhetische Urteil ein Verhalten, durch das die Wahrnehmung der sinnlich vorhandenen Phänomene erheblich intensiviert werden kann. Dies gilt insbesondere für das Erkunden der ganzen Vielfalt an Aspekten und Bezügen innerhalb einer Situation.

d) Die Idee des Neuen

Noch vor der Begründung der Ästhetik durch Alexander Baumgarten wird die Idee des Neuen, ein zentrales Element der Geschichte der Künste in der Moderne, zum ersten Mal im 17. Jahrhundert in Frankreich im Zuge der berühmten ‚Querelle des Anciens et des Modernes' debattiert.[32] Anders als in der Genie- und Werkästhetik des 19. Jahrhunderts, die das Neue als Produkt künstlerischer Kreativität begreift, intendieren die Avantgarde-Bewegungen am Beginn des 20. Jahrhunderts, so Peter Bürger, mit dem Neuen einen radikalen Bruch mit der Tradition. Theodor W. Adorno hat diesen Aspekt sehr genau erfaßt. Er erinnert an Rimbauds ‚frisson nouveau', den Schauder des Neuen: das „ist die mimetische Verhaltensweise, die auf Abstraktheit als Mimesis reagiert. Nur im Neuen" sagt Adorno, „vermählt sich Mimesis der Rationalität ohne Rückhalt, ratio selbst wird im Schauer des Neuen mimetisch."[33] Es handelt sich dabei um eine eigentlich undenkbare Kombination, da in der Moderne Mimesis von Rationalität abgelöst und am besten vollständig ersetzt werden soll. Es ist für Adorno die mit dem

---

31 Arthur Schopenhauer betont, daß der Künstler den Rezipienten eine Erfahrung vermitteln möchte, die er irgendwann einmal ganz unwillkürlich selbst gemacht hat, vgl. Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zürich 1977, Bd.1, 250f. oder Arnold Gehlen, *Über instinktives Ansprechen auf Wahrnehmungen*, in: ders., Anthropologische Forschung, Reinbek bei Hamburg 1961, S. 104–126, bes. S. 124–126.

32 Der Begriff des Neuen hat sich in der Ästhetik seit dem 17. Jahrhundert etabliert, als in der sogenannten ‚Querelle des Anciens et des Modernes' zum ersten Mal eine Selbstbehauptung gegenüber der Tradition gefordert wird, vgl. Hans Robert Jauß, *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität*, in: ders., *Literaturgeschichte als Provokation,* Frankfurt am Main 1970, S. 11–66.

33 Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 38.

Schauer des Neuen verbundene Wucht, die die Rationalität an ihre Grenzen bringt.

> „Das Neue ist ein blinder Fleck, leer wie das vollkommene Dies da. […] Die Autorität des Neuen ist die des geschichtlich Unausweichlichen. Insofern impliziert es objektiv die Kritik am Individuum, seinem Vehikel: ästhetisch schürzt im Neuen sich der Knoten von Individuum und Gesellschaft."[34]

Adorno insistiert hier nachdrücklich auf dem abstrakten und negativen Charakter des Neuen als Ausdruck der Moderne:

> „Die Erfahrung der Moderne sagt mehr, obwohl ihr Begriff, wie immer auch qualitativ, an seiner Abstraktheit laboriert. Er ist privativ, von Anbeginn mehr Negation dessen, was nun nicht mehr sein soll, als positive Parole. Er negiert aber nicht, wie von je die Stile, vorhergehende Kunstübungen sondern Tradition als solche; insofern ratifiziert er erst das bürgerliche Prinzip in der Kunst. Seine Abstraktheit ist verkoppelt mit dem Warencharakter der Kunst. Darum hat Moderne, wo sie erstmals theoretisch sich artikuliert, bei Baudelaire, sogleich den Ton von Unheil. Das Neue ist dem Tod verschwistert."[35]

Der von Adorno konstatierte, mit dem Neuen vollzogene radikale Traditionsbruch war, so Peter Bürger, das erklärte Ziel der Avantgarde-Bewegungen am Beginn des 20. Jahrhunderts: Sie stellten die autonome bürgerliche Kunst selbst in Frage.[36] Boris Groys' Darstellung der Kulturökonomie des Neuen betont den vom Künstler durch den Transfer alltäglicher Objekte in den Bereich der Kultur erzeugten Schockeffekt, der zugleich den kulturellen Wert eines solchen Transfers bestimmt: Dieser Wert korreliert direkt mit dem Schock und der Provokation, wie diese ist er umso größer je alltäglicher das Objekt.[37]

Cage hat nicht allein von Duchamp, sondern von vielen anderen europäischen Avantgarde-Künstlern viel für sein eigenes Komponieren ge-

---

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974, S. 82ff. Allerdings verlor die von Duchamp besonders konsequent vertretene, gegen die bürgerliche Kunst gerichtete Anti-Kunst-Haltung der frühen Avantgarde-Bewegungen in den neuen Avantgarde-Strömungen nach dem Ende des zweiten Weltkriegs an Rückhalt. Sieht man von den Internationalen Situationisten und von George Maciunas' radikalem Flügel der Fluxusbewegung ab, wollte man nun die Ideen der historischen Avantgarde-Bewegungen innerhalb der Künste realisieren und plädierte daher für eine erweiterte Ästhetik.

37 Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München Wien 1992.

[…]

Erfahrung statt Vergegenständlichung
Zum Begriff der Situation in der gegenwärtigen Ästhetik

Nachdem am Beginn des 20. Jahrhunderts die futuristischen, dadaistischen und surrealistischen Avantgarde-Bewegungen die um 1800 errungene Autonomie der Künste einer radikalen Kritik unterzogen und insbesondere die gesellschaftliche Rolle der Kunst und damit auch ihr in der ästhetischen Autonomie begründetes Selbstverständnis in Frage gestellt hatten, befaßten sich seit den 1950er Jahren mehr und mehr Künstler mit der Frage, wie man die ursprünglich radikal gegen das traditionelle Kunstverständnis gewandten Ideen dieser ersten Avantgarde-Bewegungen kunstimmanent produktiv machen könnte, ohne deshalb die damit verbundenen Hoffnungen auf gesellschaftliche und soziale Veränderungen aufzugeben. Blickt man heute auf das 20. Jahrhundert insgesamt zurück, so wird deutlich, daß sich die Auseinandersetzung mit dieser Thematik nicht allein auf diese beiden Phasen beschränkte, in denen sie Gegenstand der aktuellen Debatte war, sondern untergründig ständig präsent war und letztlich das gesamte Jahrhundert geprägt hat. Dabei wurden grundlegende Aspekte der traditionellen Vorstellung von Kunst und Musik in Frage gestellt. Insbesondere die bis dahin dominierende Verbindung von Werk- und Autonomieästhetik erfuhr ebenso wie die fraglose Orientierung an der Idee des Werks eine kritische Überprüfung. Die aus dieser Entwicklung resultierenden Veränderungen sollen ausgehend von einigen zentralen Ideen des amerikanischen Komponisten John Cage hier in ihren wichtigsten Aspekten rekapituliert werden.

Historische Bezüge:
Avantgarde und Philosophie

Bevor Cages Ansatz in seinen Grundzügen skizziert wird, soll noch einmal die Bedeutung herausgestellt werden, die die Avantgarde-Bewegungen am Anfang des 20. Jahrhunderts für diesen Ansatz besitzen. Denn ohne sie wäre letztlich weder Cages Ästhetik noch die Kunst der 1960er und 1970er Jahre insgesamt denkbar. Cage selbst kam bereits in den 1940er Jahren, in New York oder am Black Mountain College mit Künstlern der europäischen Avantgarde wie Max Ernst, Josef Albers, Oskar Fischinger und Marcel Duchamp in Kontakt und lernte durch sie die Ideen der Avantgarde gewissermaßen aus erster Hand kennen. Eine entscheidende Rolle spielte

dabei auch Moholy-Nagys Idee von der Kunst als Sinnesschulung. Zentral war für Cage wie für die europäischen Avantgarde-Künstler die Forderung nach einer Veränderung im Verhältnis von Kunst und Gesellschaft und nach Integration der Kunst in die Lebenspraxis. Futuristen, Dadaisten wie Surrealisten lehnten sich gegen das enge Korsett des mit der Werkästhetik verbundenen ‚Settings' bei der Präsentation der Werke auf. In ihren Soiréen und Lesungen entwickelten sie bereits erste Ansätze zur Transformation dieses traditionellen Kunstmodells. Man kann diese Veranstaltungen, die dem Publikum gegenüber häufig sehr aggressiv und provokativ verliefen, als Inszenierungen einer unmittelbaren und weitgehend unreglementierten ästhetischen Erfahrung betrachten, bei der nicht die Aufführung eines Werks, sondern die Gestaltung der konkreten ästhetischen Situation im Mittelpunkt stand.

Aus heutiger Sicht wird erkennbar, daß damit eine Debatte der philosophischen Ästhetik neue Aktualität erhielt, die zuerst zwischen Kant und Hegel geführt und von Schopenhauer – mit mehr Resonanz unter den Künstlern als bei den Philosophen – im Sinne Kants weiter zugespitzt worden war. Ausgangspunkt dieser Debatte war die Frage, ob sich die Ästhetik am ästhetischen Objekt oder aber am ästhetischen Subjekt orientieren sollte. Dementsprechend müßte man entweder die wahrnehmbaren Eigenschaften eines Gegenstandes oder aber eine spezifische menschliche Verhaltensweise oder Haltung gegenüber der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit als Kriterium zur Bestimmung dessen verstehen, was Kunst oder, allgemeiner, den gesellschaftlichen Geltungsbereich des Ästhetischen ausmacht.[1] Ohne Kants Ansatz in Frage zu stellen, der das ästhetische Wohlgefallen in der Urteilskraft begründet und diese als spezifische Form von Erkenntnis begreift, hatte Hegel dafür plädiert, das ästhetische Objekt, genauer: das Kunstwerk, zum Orientierungs- und Ausgangspunkt der Ästhetik zu nehmen.[2] Im ästhetischen Gegenstand sei, so Hegel, objektiv

1 Bedenkt man, daß sich für das emphatische Schönheitsverständnis die eigentliche Idee der Schönheit allein im schönen Menschen artikuliert, dann geht es nicht um die Alternative zwischen ästhetischem Subjekt und ästhetischem Objekt, sondern um die Perspektive, in der der Mensch betrachtet und verstanden wird, nämlich entweder als schöne Erscheinung oder als Subjekt einer ästhetischen Erfahrung, also einer Erfahrung des Schönen.

2 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik I*, Westberlin 1985, S. 69: „Was wir in allen diesen Kantischen Sätzen finden, ist eine Ungetrenntheit dessen, was sonst in unserem Bewußtsein als geschieden vorausgesetzt ist. Diese Trennung findet sich im Schönen aufgehoben, indem sich Allgemeines und Besonderes, Zweck und Mittel, Begriff und Gegenstand vollkommen durchdringen. So sieht Kant denn auch das Kunstschöne als eine Zusammenstimmung an, in welcher das Besondere selbst dem Begriff gemäß

und damit Wirklichkeit geworden, was sich im ästhetischen Subjekt nur der Möglichkeit nach und rein subjektiv artikulieren könne; zudem lasse sich das, worin das Schöne wie die ästhetische Erfahrung beruhe, am Objekt unabhängig von den Erfahrungen und Erlebnissen des einzelnen festmachen. Erst damit wird es, wie man heute sagen würde, intersubjektiv überprüfbar.

Die Ästhetik ist bei Hegel eine normative Disziplin, sie macht das Gelingen eines Kunstwerks davon abhängig, ob es die Wahrheit seiner Epoche zur Darstellung bringt. Dieser Ansatz lieferte zugleich die entscheidende Argumentation für die Gründung der Geisteswissenschaften. Ihr Selbstverständnis als Wissenschaft beruht nicht zuletzt auf der eindeutigen Definition ihres Gegenstandsbereichs, an der sich auch die Ausdifferenzierung der einzelnen Geisteswissenschaften orientierte. Ausgehend vom Modell des emphatischen Kunstwerks übernahmen die Geisteswissenschaften die Initiative zur historischen Einordnung der Künste. Für die Künstler dagegen war der theoretisch-wissenschaftliche Zugriff auf die Werke sowie die Debatte um das Verhältnis von Kunst und Kritik einerseits, von Kritik und Wissenschaft andererseits naturgemäß kaum von Interesse.[3] Doch während Hegel die Erfahrung der Kunst zu einem Phänomen erklärte, das für die Gegenwart an Bedeutung längst verloren habe, ja, in seiner vollen

---

ist. Das Besondere als solches ist zunächst gegeneinander sowohl als auch gegen das Allgemeine zufällig; und dies Zufällige gerade, Sinn, Gefühl, Gemüt, Neigung, wird nun im Kunstschönen nicht nur unter allgemeine Verstandeskategorien *subsumiert* und von dem Freiheitsbegriff in seiner abstrakten Allgemeinheit *beherrscht*, sondern so mit dem Allgemeinen verbunden, daß es sich demselben innerlich an und für sich adäquat zeigt. Dadurch ist im Kunstschönen der Gedanke verkörpert und die Materie von ihm nicht äußerlich bestimmt, sondern existiert selbst frei – indem das Natürliche, Sinnliche, Gemüt usf. in sich selbst Maß, Zweck und Übereinstimmung hat und die Anschauung und Empfindung ebenso in geistige Allgemeinheit erhoben ist, als der Gedanke seiner Feindschaft gegen die Natur nicht nur entsagt, sondern sich in ihr erheitert und Empfindung, Lust und Genuß berechtigt und geheiligt ist; so daß Natur und Freiheit, Sinnlichkeit und Begriff in *Einem* ihr Recht und ihre Befriedigung finden. Aber auch diese vollendete Aussöhnung soll schließlich dennoch nur subjektiv in Rücksicht auf die Beurteilung wie das Hervorbringen, nicht aber das an und für sich Wahre und Wirkliche selbst sein. Dies wären die Hauptpunkte der Kantischen Kritik, insoweit sie uns hier interessieren kann. Sie macht den Ausgangspunkt für das wahre Begreifen des Kunstschönen, doch konnte dieses Begreifen sich nur durch die Überwindung der Kantischen Mängel als das höhere Erfassen der wahren Einheit von Notwendigkeit und Freiheit, Besonderem und Allgemeinem, Sinnlichem und Vernünftigem geltend machen."

3 Vgl. Sabine Sanio, *Das Ende als Anfang – Vom Bild der Kunst*, in: *Bilder – Verbot und Verlangen in Kunst und Musik*, hg. v. Christian Scheib u. Sabine Sanio, Saarbrücken 2000, S. 39–59.