

UDK 111.852:7.036  
111.852:7.038.6

Susanne Kogler (Graz / Paris)

# Umetnost kot kritika jezika: o kontinuiteti tradicije avantgardne estetike v moderni in postmoderni

## Art as a Critique of Language: On the Continuity of the Tradition of the Avant-Garde Aesthetic in the Modern and the Postmodern

**Ključne besede:** Theodor W. Adorno, Jean-François Lyotard, Helmut Lachenmann, Olga Neuwirth, Brice Pauset

**Keywords:** Theodor W. Adorno, Jean-François Lyotard, Helmut Lachenmann, Olga Neuwirth, Brice Pauset

IZVLEČEK

ABSTRACT

Stališče, da umetnost korigira racionalno-znanstveno spoznanje, je ena od izrazitejših misli filozofije umetnosti. Misel, da umetniški izraz predstavlja korektiv jezikovno-racionalno oblikovanega spoznanja, sodi tudi k stalnicam filozofije umetnosti 20. stoletja. »Izraz je protipol izraženega,« je recimo mogoče prebrati v Adornovi *Estetski teoriji* v povezavi z jezikovnim značajem umetnosti, in Jean-François Lyotard je zapisal o estetski izkušnji: »Kar nas zadane ni na noben način nekaj, kar bi mogli kontrolirati poprej, programirati ali pojmovno zajeti«. Nepredstavljivo, nobenemu pojmu dostopno, stoji tudi v središču aktualne umetnostne produkcije 21. stoletja.

Izhajajoč iz pozicij Lyotarda in Adorna besedilo napeljuje k temu, da topos o umetnosti kot brezpojmovnega spoznanja po eni strani razumemo kot stalnico, kot nadaljnje učinkovanje tradicije na umetniško avantgardo, kot ga izpričuje filozofska estetika moderne in postmoderne, usmerjene k umetniški avantgardi. Na drugi strani pa se jasno kaže iz te izhajajoča neprekinjena tradicija Nove glasbe, ki sega od ekspresionistične avantgarde

That art functions as a corrective to rational-scientific insights is one of the formative thoughts of art philosophy. The fact that artistic expression represents a corrective to linguistically-rationally affected insight also ranks among the constants of art philosophy in the 20th century. "Expression is the opponent of articulating something" can be read, for instance, in Adorno's *Aesthetic Theory* with regards to the character of language in art and Jean-François Lyotard wrote on aesthetic experience: "What happens to us is by no means something which we would have controlled, programmed or conceptually apprehended beforehand". The uneducible, conceptually unattainable is also at the centre of current art production of the 21st century.

On the basis of Lyotard's and Adorno's positions, the article shows that one should acknowledge a constancy of the topos of art as non-conceptual knowledge on the one hand as the continuing function of a tradition defined from the philosophical aesthetics of modernity to post-modernity and orientated on the artistic avant-garde. On the other hand and beyond this a continuous line of tradition of New

20. stoletja, izhodiščne točke Adornove filozofije glasbe, in Lyotarda, ki je vključil v pogled Johna Cagea, do avantgarde Nove glasbe v obdobju post-moderne. Značilnosti aktualne umetnosti, kot so zoperstavljanje jezikovnim normam, razumevanje ekspresivnosti, ki nasprotuje tradicionalnemu glasbenemu jeziku in operira na meji molka, kakor tudi utopične vizije spremenjene resničnosti, ki merijo na transcendenco, dopuščajo prepoznati predstavo o umetnosti kot brezpojmovnega spoznanja, ki v bistvenih točkah korespondirajo s pozicijami moderne oziroma postmoderne filozofije umetnosti. Za muzikologijo je osredotočanje na to linijo tradicije relevantno zato, ker osvetli glasbeno avantgardo in njeno nadaljnje učinkovanje in ne nazadnje tudi zato, ker odpira nove perspektive, ki prispevajo k razumevanju aktualnih umetniških produkcij.

Music becomes clear, leading to the expressionistic avant-garde of the 20th century which represented the starting point for Adorno's music philosophy, through Lyotard's focus on John Cage, up to the avant-garde of New Music in the era of post modernity. Specific features of contemporary art, such as rebellion against linguistic standards, an understanding of expressivity that opposes the traditional language of music and operates on the verge of silence, as well as the utopian vision of a modified reality which aims at transcendency enable a conception of art as non-conceptual knowledge, corresponding with the positions of art philosophy in modernity and post-modernity in important points. The relevance of focusing on this line of tradition for musicology lies in the fact that it sheds new light on the musical avant-garde and its further function and, last but not least, that it opens new perspectives in understanding contemporary artistic productions.

Dass Kunst rational-wissenschaftliche Erkenntnis korrigiert, ist ein die Kunstphilosophie prägender Gedanke. Bereits bei Alexander Gottlieb Baumgarten war die Ästhetik, die »Wissenschaft der sensitiven Erkenntnis«, als zur Logik und den Naturwissenschaften komplementäre Disziplin gedacht.<sup>1</sup> Im 19. Jahrhundert plädierte Friedrich Nietzsche für einen hochrangigen Stellenwert der Kunst, der ihr aufgrund ihrer Erkenntnisfunktion zukommen sollte.<sup>2</sup> Der Gedanke, dass künstlerischer Ausdruck ein Korrektiv sprachlich-rational geprägter Erkenntnis darstellt, zählt auch zu den Konstanten der Kunstphilosophie des 20. Jahrhunderts. »Ausdruck ist der Widerpart des etwas Ausdrückens«,<sup>3</sup> ist beispielsweise in Adornos *Ästhetischer Theorie* in Hinblick auf den Sprachcharakter der Kunst zu lesen, und Jean-François Lyotard schrieb über die ästhetische Erfahrung: »Was uns zustößt ist in keiner Weise etwas, das wir zuvor kontrolliert, programmiert oder begrifflich erfasst hätten.«<sup>4</sup> Das Undarstellbare, keinem Begriff Erreichbare steht auch im Zentrum aktueller Kunstproduktion des 21. Jahrhunderts.

Ausgehend von den Positionen Lyotards und Adornos wird im Folgenden gezeigt, dass sich in der Konstanz des Topos der Kunst als begriffsloser Erkenntnis einerseits das Weiterwirken einer Tradition der an der künstlerischen Avantgarde orientierten philosophischen Ästhetik von der Moderne bis zur Postmoderne abzeichnet, andererseits darüber hinaus eine durchgehende Traditionslinie der Neuen Musik deutlich wird, die von der expressionistischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts, die den Ansatzpunkt für Adornos Musikphilosophie darstellte, über den von Lyotard ins Blickfeld genommenen John Cage

Siehe dazu u. a. Michael Jäger, Kommentierende Einführung in Baumgartens »Aesthetica«, Hildesheim 1980. Jean-Yves Pranchère. *L'invention de l'esthétique*. In: A. G. Baumgarten, *Esthétique*, Paris: L'Herne 1988, 7-21. Annemarie Gethmann-Siefert. *Einführung in die Ästhetik*. Stuttgart: UTB 1995. Brigitte Scheer. *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997.

Siehe dazu u. a.: Wiebrecht Ries. *Nietzsche*, Bd. 7. Hamburg: Junius Verlag GmbH 1995.

Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970 (Ges. Schr. 7), 171.

Jean-François Lyotard. 'Quelle chose comme: »communication ... sans communication«'. In: Ders. *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 1988, 122: »Ce qui nous arrive n'est d'aucune façon quelque chose que nous avons d'abord contrôlé, programmé, saisi par concept (Begriff)«.. Wenn nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen aus dem Französischen von der Verfasserin.

bis zur Avantgarde der Neuen Musik in der Ära der Postmoderne führt. Die Relevanz einer solchen Perspektive für die Musikwissenschaft liegt darin, dass sie ein neues Licht auf die musikalische Avantgarde und deren Weiterwirken wirft und damit nicht zuletzt für das Verständnis der aktuellen künstlerischen Produktion als wesentlich erscheint.

Drei Grundgedanken der philosophischen Ästhetik bilden den Leitfaden der Darstellung: Erstens, dass Erkenntnis, das Ziel der künstlerischen Produktion, wesentlich auf Sprachkritik basiert. Zweitens, dass künstlerische Expressivität aus der Verbindung eines spielerischen Moments mit konstruktiver Gestaltung resultiert. Zuletzt dass die sprachlose Erkenntnis der Kunst auf Transzendenz zielt, wobei letztere als Überschreitung alltäglicher, rational zielorientierter Welterfahrung und leer laufender Kommunikationsmuster zu verstehen ist. Charakteristika aktueller Kunst wie Rebellion gegen sprachlichen Normen, ein Verständnis von Expressivität, das im Widerspruch zur traditionellen Musiksprache steht und an der Grenze zum Verstummen operiert, sowie die utopische Vision einer veränderten Wirklichkeit, die auf Transzendenz zielt, lassen eine Vorstellung von Kunst als begriffsloser Erkenntnis erkennen, die in wesentlichen Punkten mit den thematisierten Positionen der Kunstphilosophie korrespondiert.

## I. Zur Rolle und Funktion der Kunst in der philosophischen Ästhetik des 20. Jahrhunderts: Th. W. Adorno und J.-F. Lyotard

### 1.1. Kunst als Korrektiv begrifflicher Erkenntnis

Die herausragende Bedeutung, die Adorno der Kunst in Hinsicht auf eine Selbstreflexion des Denkens zuspricht, zeigt sich bereits in der *Dialektik der Aufklärung*. Nicht zuletzt deshalb wird die Kulturindustrie scharf kritisiert, weil sie die Erkenntnisfunktion der Kunst zugunsten der Unterhaltung untergräbt. »Vergnügtsein heißt Einverständnis. Es ist möglich nur, indem es sich gegenüber dem Ganzen des gesellschaftlichen Prozesses abdichtet, dumm macht und von Anbeginn den unentrinnbaren Anspruch jedes Werkes, selbst des niedrigsten, widersinnig preisgibt: in seiner Beschränkung das Ganze zu reflektieren.«<sup>5</sup> Adornos Gedanke eines Zusammenspiels von Philosophie und Kunst, der bereits die zur *Dialektik der Aufklärung* parallel konzipierte *Philosophie der Neuen Musik* prägt, zielt darauf ab, das in der Kunst verborgene kritische Erkenntnispotential für das Denken fruchtbar zu machen. In der *Negativen Dialektik* hat Adorno seinen sprachkritischen Ansatz ausführlich darlegt. Er basiert auf der Intention, durch Kritik am Begriff das von diesem nicht erfasste »Nichtidentische« zu »retten«. Damit stellt die *Negative Dialektik* die Grundlage einer Ästhetik dar, die intendiert, durch Kritik an der Sprache das Denken mithilfe der Kunst zu korrigieren.

Das Verhältnis von Sprache und Welt konzipiert Adorno als ein unauflöslich dialektisches. Seine Sprachkritik ist auf Erkenntnis jener Dimension der Realität gerichtet, die, wenn mittels der Begriffe auch nicht direkt darstellbar, doch aufgrund der Gerichtetheit der Begriffe auf ein ihnen Fremdes, Anderes, in der Sprache enthalten ist: »Philosophische Reflexion versichert sich des Nichtbegrifflichen im Begriff. Sonst wäre dieser, nach Kants Diktum, leer, am Ende überhaupt nicht mehr der Begriff von

<sup>5</sup> Theodor W. Adorno / Max Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1969 (Ges. Schr. Bd. 3), 167.

etwas und damit nichtig. Philosophie, die das anerkennt, die Autarkie des Begriffes tilgt, streift die Binde von den Augen.«<sup>6</sup> Ist Adornos Ziel einerseits die »Entzauberung des Begriffes« in seiner Abstraktheit, entsteht Objektivität seiner Auffassung nach jedoch andererseits auch nicht durch Rückzug auf die reinen Tatsachen. Trotz aller Kritik am Idealismus intendiert Adorno im Unterschied zu der seiner Ansicht nach verkürzten Auffassung von Objektivität und Rationalität der Wissenschaften das subjektive Moment der Erkenntnis zu bewahren: »In schroffem Gegensatz zum üblichen Wissenschaftsideal bedarf die Objektivität dialektischer Erkenntnis nicht eines Weniger sondern eines Mehr an Subjekt. Sonst verkümmert philosophische Erfahrung. Aber der positivistische Zeitgeist ist allergisch dagegen.«<sup>7</sup> Als neue Form von Dialektik gefasst, hätte Philosophie im Vergleich zu Hegel ihre Richtung zu ändern, sich umzuwenden und vom »Vorrang des Objekts« auszugehen. Die Kunst dient insofern als Vorbild für eine solche Veränderung der Methodik des Denkens, als sie Adorno zufolge fähig ist, in der Durchdringung des Besonderen zum Allgemeinen vorzudringen, anstatt, vom Allgemeinen ausgehend, das Besondere deduktiv zu bestimmen: »Während das Individuelle nicht aus Denken sich deduzieren lässt, wäre der Kern des Individuellen vergleichbar jenen bis zum Äußersten Individuierten, allen Schemata absagenden Kunstwerken, deren Analyse im Extrem ihrer Individuation Momente von Allgemeinem, ihre sich selbst verborgene Teilhabe an der Typik wieder findet.«<sup>8</sup>

Adornos Kritik an der Begrifflichkeit des Denkens geschieht im Dienste einer Wahrheit, die wesentlich als begriffslos und materiell verstanden wird.<sup>9</sup> Als Kritik an der Sprache gedacht, ist solche Wahrheit nicht mit gängigen Vorstellungen von Kommunikation vereinbar, sondern steht zu diesen in Widerspruch: »Kriterium des Wahren ist nicht seine unmittelbare Kommunizierbarkeit [...]. Zu widerstehen ist der fast universalen Nötigung, die Kommunikation des Erkannten mit diesem zu verwechseln und womöglich höher zu stellen, während gegenwärtig jeder Schritt zur Kommunikation hin die Wahrheit ausverkauft und verfälscht.«<sup>10</sup>

Die von Adorno konzipierte Veränderung des Denkens hat an dem qualitativen Moment der Sprache, das mit den Namen verbunden ist, ihr Modell. Die in den Namen greifbare Nähe der Sprache zur Sache stellt Adorno den Begriffen korrigierend gegenüber. Sie wäre seiner Ansicht nach mit der kritischen Distanznahme, die rationales Denken kennzeichnet, zu verbinden, um zu einer »ungeschmälerten Erkenntnis« zu gelangen: »Wie statt dessen zu denken wäre, das hat in den Sprachen sein fernes und undeutliches Urbild an den Namen, welche die Sache nicht kategorial überspinnen, freilich um den Preis ihrer Erkenntnisfunktion. Ungeschmälerte Erkenntnis will, wovor zu resignieren man ihr eingedrillt hat und was die Namen abblenden, die zu nahe daran sind.«<sup>11</sup> Um die Insuffizienz der Begriffe hinsichtlich der qualitativen Erkenntnis zu korrigieren, entwickelt Adorno die Vorstellung vom Denken in Konstellationen. Verschiedene Begriffe so

Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970 (Ges. Schr. Bd. 6), 23f.

Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Op. cit. (Anm. 6), 50.

Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Op. cit. (Anm. 6), 166.

Vgl. Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Op. cit. (Anm. 6), 21: »Was aber an Wahrheit durch die Begriffe über ihren abstrakten Umfang hinaus getroffen wird, kann keinen anderen Schauplatz haben als das von den Begriffen Unterdrückte, Missachtete und Weggeworfene.«

<sup>10</sup> Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Op. cit. (Anm. 6), 52.

<sup>11</sup> A.a.O, 61.

zueinander in Beziehung zu setzen, dass ihre Konstellation verdeutlicht, was der einzelne Begriff nicht sagen kann, ist die Methodik, der Adorno zufolge dialektisches Denken folgen sollte. »Der bestimmbarer Fehler aller Begriffe nötigt, andere herbeizuzitieren; darin entspringen jene Konstellationen, an die allein von der Hoffnung des Namens etwas überging.«<sup>12</sup> Die wahre Sprache hätte jedoch auch ihre eigene Distanz zur Wahrheit zu reflektieren, die Präsenz des Namens zu negieren, um seine Unerreichbarkeit im Bewusstsein zu halten. Philosophische Sprache, die in einem solchen Sinne die Namen negiert, ist als Kritik an falscher Unmittelbarkeit, an der »Ideologie positiver, seiender Identität von Wort und Sache«<sup>13</sup> zu verstehen.

Auch in Lyotards Ästhetik basiert die Vorstellung einer Erkenntnisfunktion der Kunst auf Sprach- und Rationalitätskritik. In seinem neben *Le différend* bekanntesten Buch *La condition postmoderne*, das auf eine Analyse des Wissens Ende des 20. Jahrhunderts abzielt, zählt die Kunst zu jenen Wissensgebieten, die Lyotard als geeignet erachtet, der einseitigen Vorherrschaft rationaler Erkenntnis Widerstand zu leisten. Bereits in *Discours, figure* hat Lyotard die der Kunst innewohnende Erkenntnisdimension korrigierend der Sprache gegenübergestellt: »Die Position der Kunst stellt einen Widerruf der Position des Diskurses dar«,<sup>14</sup> schrieb er etwa zur Erläuterung der kritischen Funktion des Figuralen. Einen wesentlichen Kritikpunkt an der Sprache bildet die Geschlossenheit des sprachlichen Systems, aus der Lyotards Ansicht nach resultiert, dass sprachliche Erkenntnis durch den Verlust der Referenz, den Verlust des Objekts gekennzeichnet ist.<sup>15</sup> Statt der Komplexität des Gesichtsfeldes, die sprachlich nicht darstellbar ist, wird ein System von Oppositionen eingeführt, um das verlorene Objekt auf der Basis von systemrelevanten Beziehungen, dem Begriffssystem, zu rekonstruieren. Resultat ist abstrakte Erkenntnis.<sup>16</sup> Lyotards Auffassung nach wäre diese Problematik der Polarität von Subjekt und Objekt, von realem und imaginärem Raum dadurch zu überwinden, dass die Differenz von sprachlichem Ausdruck und dem ausgedrückten Inhalt, die in der diskursiven Ordnung keinen Platz hat, deutlich gemacht wird. Die Dunkelheit des Dinges, die mit der Unsicherheit der Welt korrespondiert, ist Lyotards Auffassung nach gleichsam der Schatten des Wortes, den eine wahre Sprache zu bewahren hätte. In Hinblick auf diese Aufgabe stellt Lyotard der Klarheit der Alltagssprache die in ihrer materiellen Dimension begründete affektive Kraft der Poesie gegenüber.<sup>17</sup> Künstlerischer Ausdruck gewinnt seine Qualität Lyotard zufolge dadurch, dass er die Differenz zwischen Sprache und Ding in der Sprache selbst deutlich zu machen

<sup>12</sup> A.a.O., 62f.

<sup>13</sup> A.a.O., 62f.

<sup>14</sup> Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck (Collection d'Esthétique, 7), 1971, 13: »La position de l'art est un démenti à la position du discours«.

Vgl. Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit. (Anm. 14), 281: "La connaissance se constitue en construisant son 'objet'; cette construction consiste dans l'établissement d'un système de relations entre des termes; et cet établissement se constitue par des variations sur des termes. A la place du champ où l'objet se donnait d'abord, il y aura un système de concepts. On voit que ce qui vaut comme idéal pour tout système de connaissance, au moins dans son rapport aux deux autres espaces qui nous préoccupent, est le système de la langue."

Vgl. Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit. (Anm. 14), 155: "Le champ visuel fait l'objet d'une 'correction', d'un aplatissement constant, qui visent à éliminer la différence et à homogénéiser l'espace en système d'oppositions. Pour l'animal qui parle, le traitement le plus spontané de l'espace perceptif, c'est l'écriture, c'est-à-dire l'abstraction. La spontanéité conduit à construire le champ comme un fragment de système qui 'parle' par couleurs, lignes, valeurs. L'attention a pour fin de reconnaître."

Vgl. Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit. (Anm. 14), 79: "[...] dans la poésie, il est essentiel que la limpidité naturelle du terme soit troublée pour que l'énoncé puisse agir par sa sémantique de langage, tout clair, mais en éveillant des résonances 'affectives', grâce à la disposition que le poète a imposée à la matière des mots. [...] Mais la norme du langage quotidien qui est de communication et d'économie, c'est l'effacement de la substance phonique au bénéfice de la signification, la transparence du signifiant."

vermag, wodurch sich die Sprache von ihrer Informations- und Kommunikationsfunktion entfernt: »Ausdruck ist als Immanenz des Bezeichneten im Diskurs definiert, und es ist diese Immanenz, die die Sprache in ihrer Voluminösität enthüllt, indem sie sie von ihrer Kommunikationsfunktion abbringt.«<sup>18</sup> Die Kunst, wie sie Lyotard in *Discours, figure* fasst, hebt die Verdrängung des Visuellen der strikt auf Kommunikation gerichteten Sprache auf und wird dadurch expressiv in vorsprachlichem Sinn.<sup>19</sup> Da die sichtbare Natur quasi in Bildern spricht, erreicht die Bildlichkeit der poetischen Sprache eine Wahrheit, die systematisch-rationaler Erkenntnis unerreichbar bleibt. Auf das Unsichtbare außerhalb des sprachlichen Systems gerichtet, stellt Wahrheit als künstlerischer Ausdruck keine durch den systemimmanenten Gegensatz von wahr und falsch zu erklärende Wissenskategorie dar.<sup>20</sup> Als Ausdruck verstanden, wird Wahrheit zu einer ästhetischen Kategorie, die im Diskurs als Störung der gewohnten Ordnung, als Dekonstruktion spürbar wird.<sup>21</sup>

## 1.2. Sprachlose Expressivität und Spiel

Philosophie, wie sie von Adorno gedacht wird, folgt nicht dem Ideal wissenschaftlicher Vorgangsweise, sondern nähert sich vielmehr, streng systematische Methodik korrigierend, der Kunst an, wobei Adorno auf das Moment des Spielerischen rekurriert: »Gegenüber der totalen Herrschaft von Methode enthält Philosophie, korrektiv, das Moment des Spiels, das die Tradition ihrer Verwissenschaftlichung ihr austreiben möchte.«<sup>22</sup> Im Spiel ist wesentlich auch ein Moment von Selbstkritik enthalten: »Der unnaive Gedanke weiß, wie wenig er ans Gedachte heranreicht, und muß doch immer so reden, als hätte er es ganz. Das nähert ihn der Clownerie. [...] Philosophie ist das Allernsteste, aber so ernst wieder auch nicht.«<sup>23</sup> Der Rekurs der Kunst aufs Spielerische beinhaltet Adorno zufolge einen Perspektivenwechsel, der »das Infantile im Ideal des Erwachsenen« zum Vorschein bringt und damit die einseitige Zweckrationalität der Aufklärung korrigiert. »Unmündigkeit aus Mündigkeit ist der Prototyp des Spiels«,<sup>24</sup> ist in der *Ästhetischen Theorie* zu lesen.

Kompositionstechnisch findet die Vorstellung einer spielerischen Vorgangsweise und eines Denkens in Konstellationen dialektisches Verhältnis im Gedanken eines Zusammenspiels von Konstruktion und Ausdruck ihr Äquivalent. Es stellt keine planvoll methodische Vorgangsweise dar, sondern ein dialektische Verhältnis, das sich im schöpferischen Akt einstellt: »Konstruktion ist nicht Korrektiv oder objektivierende Sicherung des Ausdrucks,

<sup>18</sup> Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit., 291: »L'expression se définit ainsi comme l'immanence du désigné dans le discours, c'est cette immanence qui détournant le langage de sa fonction d'information, révèle en lui une voluminosité.«

<sup>19</sup> Vgl. Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit. (Anm. 14), 292: »La nature parle par des images en ce sens qu'il y a, ménagée dans l'ordre sensible, la place d'un voir. La poésie relaie ce voir primordial en dégageant dans le langage la puissance d'appréhension visuelle que l'usage de stricte communication recouvre et fait végéter. Elle continue l'expressivité présente avant l'homme parlante.«

<sup>20</sup> Vgl. Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit. (Anm. 14), 17: »Apprendre à discerner non pas donc le vrai du faux, tout deux définis en termes de consistance interne d'un système ou d'opérativité sur un objet de référence ; mais d'apprendre à discerner entre deux expressions celle qui est là pour déjouer le regard (pour le capturer) et celle qui est là pour le démesurer, pour lui donner l'invisible à voir. La seconde requiert ce travail qui est d'artiste.«

<sup>21</sup> Vgl. Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit. (Anm. 14), 17: »Premièrement la vérité se manifeste comme une aberration à l'aune de la signification et du savoir. Elle détonne. Détonner dans le discours, c'est déconstruire son ordre. La vérité ne passe nullement par un discours de signification, son topos impossible n'est pas réparable par les coordonnées de la géographie du savoir, mais il se fait sentir à la surface du discours par des effets, et cette présence du sens se nomme expression.«

<sup>22</sup> Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Op. cit. (Anm. 6), 25f.

<sup>23</sup> A.a.O.

<sup>24</sup> Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Op. cit. (Anm. 3), 71.

sondern muss aus den mimetischen Impulsen ohne Planung gleichsam sich fügen«,<sup>25</sup> ist in der *Ästhetischen Theorie* dazu ausgeführt. Als nichtbegriffliche Annäherung an das Andere des Subjekts gedacht, stellt Mimesis die Basis für sprachlosen, und damit die begriffliche Sprache korrigierenden künstlerischen Ausdruck dar. Relikt der magischen Praxis, ist Mimesis Adornos Ansicht nach jenes Moment der Kunst, das die irrational sich selbst absolut setzende Rationalität zu korrigieren imstande wäre: »Fortlebende Mimesis, die nichtbegriffliche Affinität des subjektiv Hervorgebrachten zu seinem Anderen, nicht Gesetzten, bestimmt Kunst als eine Gestalt der Erkenntnis.«<sup>26</sup> Künstlerischen Ausdruck bestimmt Adorno als eine Verhaltensweise, der kommunikativer Austausch von sprachlichen Inhalten fremd ist: »Die wahre Sprache der Kunst ist sprachlos«, erklärte er in der *Ästhetischen Theorie*, wobei die »Verwandlung der kommunikativen Sprache in eine mimetische«<sup>27</sup> als Charakteristikum der neuen Kunst angesehen wird. Der Musik räumt Adornos Kunstphilosophie nicht zuletzt deshalb einen besonderen Stellenwert ein, weil sie, nichtbegrifflicher Gegenpol der Sprache, einer mimetischen Sprache, deren Aussagekraft auf der Bildung von Konstellationen beruht, zum Vorbild werden kann.

Liotards Vorstellung von künstlerischer Expressivität liegt ein von Freud inspiriertes Energiemodell zugrunde. »Weder die eine noch die andere dieser Spannungen spricht, sie agieren, sie sind Spezifikationen von Energie«,<sup>28</sup> schrieb er in Hinblick auf Zeichnungen Paul Klees in *Discours, figure*, wobei er die unterschiedliche Funktion von Linie und Farbe mit deren Energiegehalt in Verbindung brachte.<sup>29</sup> Auch Liotards Vorstellung von Wahrheit ist von Freuds Theorie des Unterbewussten inspiriert. Als energetisches Ereignis gedacht, das mit der Brechung der rational-diskursiven Ordnung einhergeht,<sup>30</sup> ist Wahrheit wesentlich als Verlangen zu verstehen, nicht als Offenbarung. Daraus resultiert eine kritische Funktion, die auf die Kunst als Organon der Wahrheit übertragen wird. Worauf das Verlangen reagiert, ist ein Mangel der Realität. Dieser ist Lyotard zufolge zugleich der Ort des Werkes.<sup>31</sup> Wahrheit ist, wie Lyotard am Beispiel der Poesie ausführt, letztlich deshalb in der Kunst zu finden, weil deren Ziel nicht die Erfüllung des Verlangens, sondern Erkenntnis ist. Diese vollzieht sich nicht als zielgerichteter, sondern wesentlich als spielerischer Prozess, wie Lyotard, an Freuds Vorstellung der Traumarbeit anknüpfend, erläutert hat.<sup>32</sup>

<sup>25</sup> A.a.O., 72.

<sup>26</sup> A.a.O., 86f.

<sup>27</sup> A.a.O., 171.

<sup>28</sup> Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit. (Anm. 14), 236: »Ni l'une ni l'autre de ces tensions ne parle; elles agissent, elles sont des spécifications de l'énergie.«

<sup>29</sup> Vgl. Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit. (Anm. 14), 236: »Le dessin donne celle-ci comme retenue en soi, close, différenciée, microscopique. Les plages colorées donnent l'autre infini: déployé en firmament, en différences tendues, pulpeux, cosmiques. Le trait donne l'homme, la ville, le discontinu, le choc; la couleur la nature, la qualité, la brûlante croissance [...]«

<sup>30</sup> Vgl. Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit. (Anm. 14), 135: »La vérité ne se trouve pas dans l'ordre de la connaissance, elle se rencontre dans son désordre, comme un événement. [...] La vérité se présente comme une chute, comme un glissement et une erreur: ce que veut dire en latin *lapsus*.«

<sup>31</sup> Vgl. Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit. (Anm. 14), 284: »La réalité n'est pas le plein d'être face au vide de l'imaginaire, elle conserve du manque en elle, et ce manque est d'une importance telle que c'est en lui, dans la faille d'inexistence que porte l'existence, que l'oeuvre d'art prend place.«

<sup>32</sup> Vgl. Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit. (Anm. 14), 322: »[...] plus encore que le rêve, la poésie est intéressante non par son contenu, mais par son travail. Celui-ci ne consiste pas à *extérioriser* en images des formes dans lesquelles le désir du poète ou le nôtre se trouve accompli une fois pour toutes, mais à *renverser* la relation du désir à la figure, à offrir du premier non pas des images dans lesquelles il va s'accomplir en se perdant, mais des formes (ici poétiques) par lesquelles il va être réfléchi comme jeu, comme énergie non-liée, comme procès de condensation et de déplacement, comme processus primaire.«

### 1.3. Die Bedeutung der Kunst für metaphysische Fragen

Berichtigt die Dialektik von Objektivität und Subjektivität, auf die Adornos Konzept einer mimetischen Sprache hinaus will, die idealistische Philosophie hinsichtlich ihrer Vernachlässigung der materiellen Dimension der Realität, korrigiert sie auch die Objektivität der Wissenschaft, insofern als Adornos Auffassung nach auch das zur Erkenntnis herangezogen werden muss, was der Begriff an über die Realität Hinausweisendem enthält. Dabei ist es Adornos Intention, die Tatsächlichkeit der Realität durch Reflexion der dem Begriff inhärenten Möglichkeit zu kritisieren. Das Andere, auf das Adornos Version von Dialektik letztlich abzielt, ist das Neue in Form von Utopie: »Erkenntnis, die den Inhalt will, will die Utopie. Diese, das Bewusstsein der Möglichkeit, haftet am Konkreten als dem Unentstellten. Es ist das Mögliche, nie das unmittelbar Wirkliche, das der Utopie den Platz versperrt.«<sup>33</sup> Ziel des dialektischen Denkens, das in der Kunst sein Vorbild hat, ist letztlich diese utopische Dimension des Wirklichen, das Nichtseiende: »Die unauslöschliche Farbe kommt aus dem Nichtseienden. Ihm dient Denken, ein Stück Dasein, das, wie immer negativ, ans Nichtseiende heranreicht. Allein äußerste Ferne wäre die Nähe; Philosophie ist das Prisma, das deren Farbe auffängt.«<sup>34</sup> In der *Ästhetischen Theorie* hat Adorno den die positivistische Perspektive übersteigenden Gehalt der Kunst erläutert, indem er Walter Benjamins Begriff der Aura modifizierte: »Nicht nur das Jetzt und Hier des Kunstwerks ist, nach Benjamins These, dessen Aura, sondern was immer daran über seine Gegebenheit hinausweist, sein Gehalt; man kann nicht ihn abschaffen und die Kunst wollen. Auch die entzauberten Werke sind mehr, als was an ihnen bloß der Fall ist.«<sup>35</sup> Das kritische Moment an Aura, »das fernrückende«, wendet sich Adornos Ansicht nach »gegen die ideologische Oberfläche des Daseins.«<sup>36</sup> Die Idee einer anderen Wahrheit jenseits der Oppositionen, die dialektisches Denken zu entwickeln hätte,<sup>37</sup> wird Adorno zufolge durch Überwindung der Trennung von einem Subjekt, das als abstrakt, und einem Objekt, das als rein dinghaft vorgestellt wird, spürbar. Kindern ist Adornos Ansicht nach eine Erfahrung zugänglich, die diese utopische Aufhebung der Trennung von Sache und Begriff antizipierte. In ihrer paradoxen Simultaneität von Nähe und Ferne ähnelt die Glückserfahrung von Kindern der auratischen Erfahrung der Kunst: »Glück, das einzige an metaphysischer Erfahrung, was mehr ist denn ohnmächtiges Verlangen, gewährt das Innere der Gegenstände als diesen Zugleich Entrücktes.«<sup>38</sup> Ist Adornos Idee metaphysischer Wahrheit einerseits naturwissenschaftlicher Idee von Wahrheit entgegengesetzt, übt er mit seinem Plädoyer für die Notwendigkeit metaphysischen Denkens, die sich im Augenblick von dessen äußerster Niederlage angesichts des nationalsozialistischen Massenmordes, der keinen positiven Sinn mehr zu denken erlaubt, als umso dringlicher erweist, andererseits auch Kapitalismuskritik, wobei er Verdinglichung des Denkens wie der Kunst beanstandet:

<sup>33</sup> Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Op. cit. (Anm. 6), 66.

<sup>34</sup> A.a.O.

<sup>35</sup> Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Op. cit. (Anm. 3), 73.

<sup>36</sup> A.a.O., 89.

<sup>37</sup> Vgl. Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Op. cit. (Anm. 6), 368: »Der Überschuss übers Subjekt aber, den subjektive metaphysische Erfahrung nicht sich möchte ausreden lassen, und das Wahrheitsmoment am Dinghaften sind Extreme, die sich berühren in der Idee der Wahrheit. Denn diese wäre sowenig ohne das Subjekt, das dem Schein sich entringt, wie ohne das, was nicht Subjekt ist und woran Wahrheit ihr Urbild hat.«

<sup>38</sup> Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Op. cit., 367.

Unterm Zwang zur erweiterten Investition bemächtigt das Kapital sich des Geistes, dessen Objektivationen vermöge ihrer eigenen und unvermeidlichen Vergegenständlichung dazu aufreizen, sie in Besitz, Waren zu verwandeln. Das interesselose Wohlgefallen der Ästhetik verklärt den Geist und erniedrigt ihn, indem es sich daran genug sein lässt zu betrachten und zu bewundern, am Ende blind und beziehungslos zu verehren, was da alles einmal geschaffen und gedacht wurde, ohne Rücksicht auf dessen Wahrheitsgehalt.<sup>39</sup>

Kunst verspricht mittels des Entwurfs einer hoffnungsvolleren Perspektive auf die Welt, die von den Fragmenten irdischen Glücks ausgeht, eine Veränderung der Realität. Dadurch ist sie Rettung des ästhetischen Scheins, der vom falschen zum wahren wird, dadurch dass er die entzauberte Welt entzaubert.

Kunst wird davon bewegt, daß ihr Zauber, Rudiment der magischen Phase, als unmittelbar sinnliche Gegenwart von der Entzauberung der Welt widerlegt wird, während jenes Moment nicht ausradiert werden kann. [...]. Der Zauber selbst, emanzipiert von seinem Anspruch, wirklich zu sein, ist ein Stück Aufklärung: sein Schein entzaubert die entzauberte Welt. Das ist der dialektische Äther, in dem Kunst heute sich zuträgt. Der Verzicht auf den Wahrheitsanspruch des bewahrten magischen Moments umschreibt den ästhetischen Schein und die ästhetische Wahrheit.<sup>40</sup>

Das Nicht-Seiende wird in der Kunst aus der Konstellation, in die Bruchstücke des Seienden gebracht werden, deutlich: »Mag immer in den Kunstwerken das Nichtseiende jäh aufgehen, sie bemächtigen sich seiner nicht leibhaft mit einem Zauberschlag. Das Nichtseiende ist ihnen vermittelt durch die Bruchstücke des Seienden, die sie zur apparition versammeln.«<sup>41</sup> Allerdings erscheint das Nichtseiende nicht als Gegebenes. Statt Sicherheit zu vermitteln, nötigt die Kunst zur Reflexion: »Nicht ist es an der Kunst, durch ihre Existenz darüber zu entscheiden, ob jenes erscheinende Nichtseiende als Erscheinendes doch existiert oder im Schein verharrt. Die Kunstwerke haben ihre Autorität daran, daß sie zur Reflexion nötigen.«<sup>42</sup>

Auch der theologische Aspekt, den Adorno in seinen Ausführungen über die begriffslose Sprachähnlichkeit der Musik hervorhebt, zeigt, dass es ihm bei der Korrektur der Sprache und des Denkens letztlich um eine Erweiterung der Erkenntnis über das in der begrifflichen Sprache Erfassbare, um das Ansprechen metaphysischer Fragen geht. »Gegenüber der meinenden Sprache ist Musik eine von ganz anderem Typus. In ihm liegt ihr theologischer Aspekt. Was sie sagt ist als Erscheinendes bestimmt zugleich und verborgen. Ihre Idee ist die Gestalt des göttlichen Namens. [...] der wie immer auch vergebliche menschliche Versuch, den Namen selber zu nennen, nicht Bedeutungen mitzuteilen.«<sup>43</sup> Die Transzendenz der Kunstwerke, die im Zusammenhang ihrer einzelnen Momente begründet ist, basiert auf dem Gegensatz zur Sprache. »In seinem Vollzug, nicht erst, über-

<sup>39</sup> A.a.O., 387.

<sup>40</sup> Vgl. Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Op. cit. (Anm. 3), 92f.

<sup>41</sup> Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Op. cit. (Anm. 6), 129.

<sup>42</sup> Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Op. cit. (Anm. 3), 129.

<sup>43</sup> Theodor W. Adorno. 'Fragment über Musik und Sprache'. In: *Musikalische Schriften I-III* (Ges. Schr. 16), hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, 251-256, 252.

haupt wohl kaum durch Bedeutungen sind Kunstwerke ein Geistiges. Ihre Transzendenz ist ihr Sprechendes oder ihre Schrift, aber eine ohne Bedeutung oder, genauer, eine mit gekappter oder zugehängter Bedeutung.<sup>44</sup> Wie die von Adorno proklamierte Affinität der neuen Kunst zum nackten Ton deutlich macht, sind Ausdruck von Transzendenz und Verstummen in der Moderne einander seiner Auffassung nach nahe.

Dass die bedeutungsferne Sprache keine sagende ist, stiftet ihre Affinität zum Verstummen. Vielleicht ist aller Ausdruck, nächstverwandt dem Transzendierenden, so dicht am Verstummen wie in großer Musik neuer Musik nichts so viel Ausdruck hat wie das Verlöschende, der aus der dichten Gestalt nackt heraustretende Ton, in dem Kunst vermöge ihrer eigenen Bewegung in ihr Naturmoment mündet.<sup>45</sup>

Lyotards auf die Differenz von Sprache und Objekt gerichtetes Denken erfährt in *Le différend* eine Vertiefung, die mit einer Präzisierung des Gehalts der Erkenntnis, auf die seine Philosophie abzielt, einhergeht, wobei auch die metaphysische Dimension der Kunst an Stellenwert gewinnt. Das Andere der Sprache, auf das künstlerische Erkenntnis Lyotard zufolge zielt, wird als Differenz zwischen verschiedenen sprachlichen Äußerungen sowie als Differenz zwischen Sprache und Stille ins Blickfeld genommen, wobei Lyotard in Anknüpfung an Ludwig Wittgenstein die Vorstellung eines Ereignischarakters der Sprache mit der Vorstellung einer Unabhängigkeit der Sprache vom Sprecher verbindet. Diese Sprachauffassung widerspricht nicht nur einer Darstellungsästhetik vehement, sondern schließt auch eine radikale Modifizierung der Vorstellung von Subjekt und Autorschaft ein. »Ein Satz ist nicht geheimnisvoll, er ist klar. Er sagt, was er sagen will. Genauso wird er von keinem »Subjekt« gemacht (um etwas zu sagen). Er ruft seine Sender und Empfänger auf, und sie nehmen in seinem Universum Platz,«<sup>46</sup> schreibt er in *Le différend*. Da das Ereignis nicht vorhersehbar, sondern kontingent ist, ist die Begegnung mit der Sprache immer eine Herausforderung, insofern als durch die Fokussierung des Ereignisses in seiner Zufälligkeit auch die Möglichkeit von dessen Ausbleiben ins Blickfeld tritt.

Das Vorkommnis, der sich ereignende Satz als Was, hängt keineswegs von der Frage der Zeit ab, sondern von der Frage des Seins/Nicht-Seins. Diese Frage wird durch ein Gefühl aufgeworfen: Es kann nichts geschehen. Das Schweigen nicht als aufgeschobener Satz, sondern als Nicht-Satz, als Nicht-Was. Dieses Gefühl ist die Angst oder die Verwunderung: Es gibt eher etwas als nichts. Kaum ist dies als Satz »gesetzt«, ist das Vorkommnis bereits verkettet, aufgezeichnet und im Vorkommnis des Satzes vergessen, der mit der Erklärung des *Es gibt* das Vorkommnis bindet, indem er es seiner Abwesenheit gegenüberstellt.<sup>47</sup>

<sup>44</sup> Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Op. cit. (Anm. 3), 122.

<sup>45</sup> A.a.O., 123.

<sup>46</sup> Jean-François Lyotard. *Der Widerstreit*. Übersetzt von Joseph Vogl, München: Wilhelm (Fink), 21989, 121. Vgl. Jean-François Lyotard. *Le différend*, Paris 1983, S. 105: »Une phrase n'est pas mystérieuse, elle est claire. Elle dit ce qu'elle veut dire. Et nul 'sujet' ne la reçoit, pour l'interpréter. De même que nul 'sujet' ne le fait (pour dire quelque chose). Elle appelle ses destinataire et destinataire, et ils viennent prendre place dans son univers.«

<sup>47</sup> Jean-François Lyotard. *Der Widerstreit*. Op. cit. (Anm. 46), 133. Korrektur des deutschen Texts im letzten Satz des Zitats durch die Verfasserin (»Anwesenheit« durch »Abwesenheit«). Vgl. Jean-François Lyotard. *Le différend*. Paris: Editions de Minuit, 1983 S. 115: »L'occurrence, la phrase, comme *quoi*, qui arrive, ne révèle nullement de la question du temps, mais de celle de l'être/non-être. Cette question est appelée par un sentiment: il peut ne rien arriver. Le silence non pas comme phrase en attente, mais comme non-phrase, non *quoi*. Ce sentiment est l'angoisse ou l'étonnement: il y a quelque chose plutôt que rien. A peine cela est-il phrasé, l'occurrence est enchaînée, enregistrée et oubliée dans l'occurrence de cette phrase qui, en déclarant le *Il y a*, lie l'occurrence en la comparant avec son absence.«

Ereignischarakter und Eigenständigkeit der Sprache um der Erkenntnis willen zu retten, ist Lyotard zufolge Aufgabe der Kunst: »Den Satz retten: ihn aus den Diskursen herausziehen, in die er durch Verkettungsregeln gebannt bleibt und einbehalten wird, von ihrer Verpackung umhüllt, von ihrem Zweck verführt. Ihn sein lassen. Wie Cage es für die Töne schreibt.«<sup>48</sup>

Der Ereignischarakter der Sprache, den Lyotard apostrophiert, rückt Leerstellen in den Vordergrund, die auf die Unsicherheit der Wirklichkeit verweisen. Künstlerische Sprache, in emphatischem Sinne als Ereignis gedacht, korrigiert wissenschaftliche Erkenntnis insofern, als sich die Wirklichkeit angesichts der Möglichkeit des Nichts nicht als letzte Geltungsinstanz im Sinne von Positivismus und Empirismus präsentiert, sondern als existentielle Frage: »Der Fall ist nicht, was der Fall ist. Der Fall ist: *Es gibt, es geschieht*. Das heißt: *Geschieht es?*«<sup>49</sup> Dadurch dass sie gegen Absolutheitsglauben und vermeintliche Sicherheit Stellung nimmt, bezeugt die am Ereignis orientierte Sprache die existentielle Unsicherheit der menschlichen Existenz. Mittels ihrer Betonung des Leerraums im Inneren der Sprache, der Stille zwischen den Sätzen, gewinnt die mit künstlerischer Sprache verbundene Erkenntnis eine metaphysische Dimension, wobei sich diese als existentielle Frage, nicht als gesicherte Erkenntnis präsentiert.

Mit seiner Annäherung an das Ereignis, die sich hinsichtlich von dessen Kontingenz zur Frage nach dem Nichts radikalisiert, intendiert Lyotard, Aufklärung neu zu denken. Nicht mehr zielgerichteter Ausweg aus der selbst verschuldeten Unmündigkeit, sondern Erinnerung an eine existentielle, unhintergehbare Abhängigkeit, Rückkehr eines Zustandes, wie er in der Kindheit erfahren wird, wäre in seinem Sinne Emanzipation, wobei Lyotard den Zustand der Abhängigkeit, an den es zu erinnern gilt, auch als »Kindheit nach der Kindheit«, als das Unausprechliche, das Undarstellbare oder auch als »la chose« umschrieben hat. Kunst, die die Brüchigkeit der Gegenwart ins Zentrum rückt, versteht er als Korrektiv eines Denkens, dessen vorrangige Intention darin besteht, die Zukunft vorhersehbar zu machen und damit falsche Emanzipation von der Zeit anstrebt.

Die Beschleunigung der Übertragungen, die überstürzte Durchführung von Projekten, die Sättigung der Informationsspeicher, die Faszination für das, was der Informatiker »Echtzeit« nennt, das heißt die fast perfekte Koinzidenz (beinahe mit Lichtgeschwindigkeit) von Ereignis und seiner Wiedergabe als Information (als Dokument), - all das zeugt von einem krampfhaften Kampf gegen das *mancipium* der Zeit.<sup>50</sup>

Während das unsere Gegenwart dominierende Fortschrittsdenken darauf abzielt, durch größtmögliche Kontrolle jegliche Unsicherheit zu verdrängen, ist es Lyotard zufolge Aufgabe von Kunst und Philosophie, Unsicherheit bewusst zu machen. Emanzipation

<sup>48</sup> Jean-François Lyotard. *Der Widerstreit*. Op. cit. (Anm. 46), 121. Vgl. Jean-François Lyotard. *Le différend*. Op. cit., 105: »Sauver la phrase: l'extraire des discours où elle est subjuguée et retenue par des règles d'enchaînement, enveloppée de leur gangue, séduite par leur fin. La laisser être. Comme Cage l'écrit pour les sons.«

<sup>49</sup> Jean-François Lyotard. *Der Widerstreit*. Op. cit. (Anm. 46), 141. Vgl. Jean-François Lyotard. *Le différend*. Op. cit. 121: »Le cas n'est pas ce qui est le cas. Le cas est: *Il y a, Il arrive*. C'est-à-dire: *Arrive-t-il?*«

<sup>50</sup> Jean-François Lyotard. 'La mainmise'. In: Ders. *Les déplacements philosophiques*, hrsg. v. Niels Brügger, Finn Frandsen und Dominique Pirotte. Bruxelles: De Boeck, 1993, S. 125-136, S. 130: »L'accélération des transmissions, la précipitation des projets, la saturation des mémoires en information, la fascination pour ce que l'ingénieur informaticien nomme le 'temps réel', c'est-à-dire la colcoïdence à peu près parfaite (à la vitesse de la lumière prés) entre l'événement et sa restitution en information (en document), - tout cela témoigne d'une lutte convulsive contre le *mancipium* du temps.«

ist hier als Emanzipation vom Fortschrittsdenken gedacht, als Widerstand gegen den Glauben an universelle Machbarkeit. Ziel des Denkens ist eine Unterbrechung des in vielem bereits unkontrollierbar gewordenen Fortschrittsprozesses, die darin besteht, das Bewusstsein der existentiellen Abhängigkeit aufrecht zu erhalten. Sich der wesentlichen Frage zu besinnen ist Lyotards Ansicht nach die einzige Möglichkeit, der einseitigen, sich überschlagenden Entwicklungsdynamik Widerstand zu leisten.

[...] es bleibt eine Frage, die einzige: was für ein Mensch wäre es, oder welches Humane, das seiner Einverleibung durch das Wachstum Widerstand zu leisten vermöchte? Gibt es eine Instanz in uns, die verlangt, sich von der Notwendigkeit dieser vorgeblichen Emanzipation zu emanzipieren? Diese Instanz, dieser Widerstand, ist er notwendigerweise Reaktion, reaktionär, nostalgisch? Oder kommt er doch aus einem Rest, aus dem von allen Informationsspeichern Vergessenen, der unsicheren, langsamen mit Zukunft aufgeladenen Ressource, die die uralte Kindheit dem Werk verschafft, dem Verlangen, das an die Geste des Zeugnisses, die das Werk ist, gebunden ist? Verlangt ein Bereich von Gefangenschaft, der immer da ist, von der kindlichen Vergangenheit nicht bloß Wiederholung und Fixierung, sondern eine unentschiedene und unendliche Anamnese?<sup>51</sup>

Kunst, die in Opposition zur Sprache steht, eröffnet dagegen einen anderen Zugang zur Objektivität, wobei sich diese als ungesichert erweist. Nicht unähnlich zu Adornos Sichtweise besteht der Erkenntnischarakter der Kunst für Lyotard darin, dass die Kunst die Existenz metaphysischer Fragen hinter der scheinbar gesicherten Oberfläche der modernen Wirklichkeit bezeugt.

## II. Sprachkritik und Erkenntnis in der aktuellen musikalischen Produktion: Helmut Lachenmann, Olga Neuwirth, Brice Pauset

In Helmut Lachenmanns Ästhetik finden sich Aspekte, die sowohl Adornos als auch Lyotards Auffassung von den Erkenntnismöglichkeiten künstlerischen Ausdrucks nahe kommen. Eine gegenüber eingefahrenen Kommunikationsgewohnheiten kritische Perspektive, die sich in einer kompositorischen Kritik an der traditionellen Musiksprache äußert, kennzeichnet die Arbeit des deutschen Komponisten, der, Schüler Luigi Nonos, einen radikal eigenständigen avantgardistischen Weg beschritt. Sich auszudrücken bedeutet für Lachenmann primär Widerstand gegen vorweg gegebene Vermittlungskategorien. »Aus der Geborgenheit gesellschaftlich verankerter Kommunikationsgewohnheiten sich heraus in die Ungeborgenheit der eigenen Verantwortung gegenüber dem musikalischen Material«<sup>52</sup> zu wagen, zählt zu Lachenmanns erklärten künstlerischen Zielen. Die »expressive Neubestimmung« des musikalischen Materials

<sup>51</sup> Jean-François Lyotard. 'La mainmise'. Op. cit. (Anm. 50), 129f. »[...] il reste une question, la seule: quel est l'homme, ou l'humain, qui pense à résister à la mainmise du développement. Y a-t-il quelque instance en nous qui demande à être émancipée de la nécessité de cette émancipation prétendue? Cette instance, cette résistance, est-elle nécessairement réactive, réactionnaire, passiviste? Ou bien émane-t-elle d'un reste, l'oublié de toutes les mémoires informatiques, la ressource, incertaine, lente, chargée d'avenir, que l'enfance immémoriale procure à l'oeuvre, au désir du geste de témoignage qu'est l'oeuvre? Une zone de captivité, toujours là, requiert du passé enfantin non pas le rappel et la fixation, mais une anamnèse indécise et infinie?«

<sup>52</sup> Helmut Lachenmann. *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, hrsg. v. Josef Häusler. Wiesbaden: Insel 1996, 20.

vollzieht sich dabei zum einen als Dekonstruktion, als Brechung, worunter Lachenmann die Verfremdung des Vertrauten versteht; durch Veränderung des Kontexts bestimmen sich bekannte Klänge und Strukturen für die Wahrnehmung neu. Zum anderen baut Lachenmanns Suche nach neuer Schönheit auf den Ausdruckswert des von der traditionellen Musiksprache Vergessenen; Ausdruck entsteht dadurch, dass das Material in einen neuen Wirkungszusammenhang gebracht wird.<sup>53</sup> Der hohe Stellenwert, der der Stille in Lachenmanns Oeuvre zukommt, reflektiert die Gefährdung musikalischen Ausdrucks, die zentrale Frage, um die Lachenmanns Schaffen kreist: »Wie lässt sich Sprachlosigkeit überwinden, eine Sprachlosigkeit, die im Zug der gesellschaftlichen Entfremdung und infolge des bürgerlichen Illusionsbedürfnisses durch eine falsche Sprachfertigkeit des ästhetischen Apparates noch verhärtet und verkompliziert erscheint?«<sup>54</sup> Die Affinität von Lachenmanns Werken zur Stille, die die Musik als Prozess von ihrer Entstehung bis zu ihrem Ende zu verfolgen ermöglicht, lässt zugleich Verstummen als reale Möglichkeit hervortreten. So verdeutlicht beispielsweise *Dal niente (Interieur III)* von 1970 das Entstehen der Musik aus der Stille, wogegen in den spielerischen Wiederholungen vertrauter Sprachgesten von *Allegro sostenuto* aus den Jahren 1986/88 im Gestus des Stillstehens zugleich auch der des Abschieds anklingt. Lachenmanns Betonung der Fragilität musikalischen Ausdrucks durch die Stille eignet dabei wesentlich eine kritische Funktion: »In einer Zeit der inflationären Sprachfertigkeit der billig abrufbaren Expressivität« möchte der Komponist »Musik als sprachlose Botschaft von ganz weit her - nämlich aus unserem Inneren«<sup>55</sup> verstanden wissen. Lachenmanns Unterscheidung »zwischen der Musik, die 'etwas ausdrückt', die also von einer vorweg intakten Sprache ausgeht, und dem Werk, welches 'Ausdruck' ist, also gleichsam stumm zu uns spricht wie die Falten eines vom Leben gezeichneten Gesichts«, erinnert an Adornos Konzeption mimetischen Ausdrucks.

Lachenmanns Ästhetik steht in der Tradition der Aufklärung, die die Kunst mit einem Fortschritt des Geistes in Hegelscher Tradition verbindet. »Man spürt - um mit Nono zu sprechen - 'wie der Geist alles beherrscht'«,<sup>56</sup> merkte er etwa zur Erfahrung der Stille als strukturell vermittelter in seinem Werk für Streichquartett *Gran Torso* (1971/72) an. Dabei ist in Lachenmanns Vorstellung von Expressivität auch ein Korrektiv von das Material beherrschender Subjektivität zu erkennen, das der Sprache einen hohen Grad von Eigenständigkeit zuspricht, insofern als sich Expressivität quasi von selbst einstellt: »Ich mißtraue dem Komponisten, der genau weiß, was er will, denn er will meist das, was er weiß: also zuwenig [...] Komponieren muß heißen: sein unmittelbares, notwendiger Weise begrenztes Wollen überlisten, [...] der eigenen Phantasie über ihre Grenzen hinweghelfen,«<sup>57</sup> erklärte der Komponist. Zielt Lachenmanns kompositorisches Verfahren

<sup>53</sup> Helmut Lachenmann. *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*. Op. cit. (Anm. 52), 25: »Der Begriff der Struktur, von welcher der einzelne Klangsegment, von jeglicher gesellschaftlich etablierten Vorwegbestimmung befreit, auf seine unmittelbaren akustischen Eigenschaften zurückgeführt, in vielfache Beziehung zu seiner Umgebung treten sollte, wobei die charakteristische Vielfalt bzw. Ökonomie solcher Beziehungen und deren Vieldeutigkeit an die Stelle des Ausdrucks zu treten hätte - dieser Strukturbegriff, als Anspruch, war Leistung jener Komponisten der fünfziger Jahre.«

<sup>54</sup> Helmut Lachenmann. *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*. Op. cit. (Anm. 52), 70.

<sup>55</sup> A.a.O., 78.

<sup>56</sup> Thomas Schäfer, Stefan Fricke, Gebrochene Magie. 'Ein Gespräch mit Helmut Lachenmann'. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 1 (2006), 25.

<sup>57</sup> Helmut Lachenmann. *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*. Op. cit. (Anm. 52), 81.

auf Erkenntnis, beinhaltet es wesentlich auch eine spielerische Dimension, wobei der Komponist zum Beobachter wird:

Ich schreibe [...] für die Einrichtungen des bürgerlichen ästhetischen Apparates, wo Menschen zusammenkommen, um jetzt diesen Teil ihrer Wirklichkeit zu zelebrieren. Und dort geschieht es jetzt, dass ich mit diesen beschworenen Mitteln, auf eine gewisse Weise beobachtend, also distanziert - Beobachtung heißt Distanzierung - und spielerisch, so umgehe, dass ich etwas entdecke, dass ich es genau anschau, dass ich die Anatomie dessen, was allen selbstverständlich erscheint, genau fokussiere und auch die strukturelle Rückseite analysiere.<sup>58</sup>

Auf Seiten des Hörers soll aus der Begegnung mit dem Klang Erkenntnis der eigenen Bedingtheit resultieren. Als Modell für eine veränderte ästhetische Erfahrungsweise wird die Erfahrungsweise der Kindheit thematisiert, wie Lachenmann zu den unter dem Titel *Ein Kinderspiel* versammelten Klavierstücken aus dem Jahre 1980 unter Berufung auf Adorno anmerkte.<sup>59</sup> Im Ziel Lachenmanns, ein Bild vom Menschen in seiner Veränderbarkeit zu entwerfen, das Hoffnung gibt, klingt eine utopische Perspektive an.

Eine sprachkritische, auf Erkenntnis zielende Perspektive findet sich auch im Oeuvre der Grazer Komponistin Olga Neuwirth, deren Bemühen um musikalische Sprachlichkeit durch das Ziel einer neuen Sichtweise der Wirklichkeit mittels Sprengung traditionellen Ausdrucks gekennzeichnet ist. Ausdruck wird in Neuwirths Kompositionen an kleinsten ausdruckshaften Elementen festgemacht und tritt zu Logik und sprachlicher Regelhaftigkeit in Gegensatz.<sup>60</sup> Die Komponistin arbeitet mit Klangfeldern, die aus »klischeeartigen Gesten gestaltet sind und sich daher, wie in der bildenden Kunst, verfremden, bearbeiten und transformieren lassen.«<sup>61</sup> Von Robert Bressons »Notes on the cinematographer« beeinflusst, zielt Neuwirths Schnitttechnik auf immer neue Befreiung des Materials ab: Die »Sinnhaftigkeit, die sich durch einen Prozess ergibt«, muss Neuwirth zufolge zerstört werden, »denn es ist die Sinnhaftigkeit des Prozesses, nicht die Sinnhaftigkeit des Materials.«<sup>62</sup> Neuwirths Montagetechnik kann insofern mit einem Denken in Konstellationen in Adornoschem Sinn in Verbindung gebracht werden, als der Moment wesentlich erscheint, »in dem sich die banalen, die in sich unstimmigen Komponenten des 'Heute', die geringfügigen Abweichungen zwischen Wirklichkeiten zum Einfall verschränken, die Widersprüche sich selbst entlarven,« wie es Christian Baier formuliert hat. Das primäre künstlerische Prinzip ist Widerspruch, wobei die Frage der Ungewissheit immer neu zu stellen ist. »Die Kunst, wie ich sie verstehe, muss sichtbar machen, sie muss aufzeigen und Haltung haben. [...] Sie sollte irritieren«, erklärte Neuwirth und stellte ihre Kunstauffassung damit kritisch der allgegenwärtigen Kommunikationspraxis gegenüber. »Die allgegenwärtige Lüge nämlich soll nicht irritieren, sie dient dazu, die Machthierarchien zu bewahren. Hier hat die Kunst ihren

Thomas Schäfer, Stefan Fricke, Gebrochene Magie. 'Ein Gespräch mit Helmut Lachenmann'. Op. cit. (Anm. 56), 24f.

Helmut Lachenmann. *Ein Kinderspiel*. In: Booklet zur CD »Helmut Lachenmann: Piano music«, 2003, 4.

Vgl. Olga Neuwirth. 'Wirklichkeit ohne Sonne. Olga Neuwirth im Gespräch mit Christian Baier'. In: ÖMZ (1995), 665: »Ich komme von Edgard Varèse. Die kleinen Partikel, aus denen sich das Werk zusammensetzt, bergen in sich das Gestenhafte, die Geste selbst, den Ausdruck. Die Sinnhaftigkeit, die sich aus einem an grammatikalischen Regeln und semantische Logik gebundenen Prozeß ergeben würde, wird jedoch sofort zerschnitten.«

<sup>61</sup> Olga Neuwirth. 'Gedankensplitter zu *Lonicera Caprifolium*'. In: *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart*, Bd. II, hrsg. von Wolfgang Grotzer. Hofheim am Taunus: Wolke Verlags GmbH, 1996, 252.

<sup>62</sup> Olga Neuwirth. 'Wirklichkeit ohne Sonne. Olga Neuwirth im Gespräch mit Christian Baier'. Op. cit. (Anm. 60), 664.

Platz als Gegenpol.«<sup>63</sup> Fragmentierung, Dekonstruktion und Neukonstruktion geschehen mit dem Ziel, eine neue, letztlich wahrere Perspektive auf die Realität zu gewinnen.

Einbindung eines Unabwägbaren ist ein wesentliches Moment in Neuwirths Ästhetik. In ihrer musiktheatralischen Komposition *...ce qui arrive...* aus dem Jahre 2003 hat Olga Neuwirth die Zufälligkeit allen Geschehens, die Ungewissheit der Ereignisse auf verschiedensten Ebenen zum Thema gemacht. Ausgehend von Texten Paul Austers aus »From Hand to Mouth« und »The Red Notebook« reflektiert das Stück die existentielle Unsicherheit des Künstlers, die dabei zum Paradigma der menschlichen Existenz generell wird.<sup>64</sup> Neuwirths Auseinandersetzung mit dem Zufall, die, Lyotards Interpretation des Ereignisses nicht unähnlich, Kritik am Glauben an umfassende Planbarkeit und die Allmacht rationalen Denkens intendiert, wendet sich gegen einseitig naturwissenschaftliches Denken, dessen Grenzen sie aufzeigen will, wie die Komponistin in einem Interview erklärte:

Der Mensch hat ja ständig irgendwelche Absichten, Regeln und Normen, die er errichtet, im Politischen und im Sozialen und Zwischenmenschlichen. Alles muß rational erkennbar und begreifbar sein. Das wird von Zufall unterlaufen. Wir können eben nicht alles im Griff, unter Kontrolle, haben. Das ist unmöglich. Es geht auch gegen die Zweidimensionalität der Mathematik, alles berechnen zu wollen. Das wird vom Zufall auf härteste Weise verweigert.<sup>65</sup>

Die der Komposition inhärente rationalitätskritische Perspektive wird zusätzlich vom Titel unterstrichen, der aus einem Zitat Paul Virilios besteht, mit dem der Philosoph eine dem Zusammenspiel von Geschichte und Katastrophe gewidmete Ausstellung überschrieben hat. Die Abhängigkeit der menschlichen Existenz von Zufällen in Erinnerung rufend, rekurriert Neuwirths Auseinandersetzung mit dem Zufall jedoch auch auf den Wert des Unvorhersehbaren für eine Veränderung des Denkens: »Das Wunderbare am Zufall ist auch: er richtet sich gegen die Enge des Denkens. Es werden Räume aufgebrochen, von denen man vorher keine Ahnung hatte,«<sup>66</sup> betonte die Komponistin. Der unberechenbare Zustand, den das Stück in provokant kritischer Sichtweise beschwört, meint letztlich auch Transzendenz der auf Rationalität beruhenden bestehenden Weltordnung und damit Utopie, was Neuwirth in Anknüpfung an Robert Musil erläuterte:

Der andere Zustand verstößt gegen die Regeln der gesellschaftlichen Verhältnisse und Vereinbarungen. Der irrationale Zustand darf nicht sein, weil er die Non-Konformität repräsentiert und daher irritiert. Der Ordnungsruf lautet dann: »seid vernünftig!« Warum eigentlich? Ganz im Gegenteil!<sup>67</sup>

<sup>63</sup> Olga Neuwirth. 'Die Kunst soll irritieren. Reinhard Schulz im Gespräch mit Olga Neuwirth'. In: *Oper und Tanz* 2004/6, abzurufen auf: [www.operundtanz.de](http://www.operundtanz.de).

Vgl. a.a.O.: »In »From Hand to Mouth« fragt er [Paul Auster, Anm. d. Verf.] sich, wie ein Künstler heute überleben kann ohne Kompromisse zu machen. Er schildert, wie er, gewissermaßen in einem geteilten Leben, auf einem Schiff anheuert, um dann vom verdienten Geld einige Zeit frei schreiben zu können. Das ist die Situation eines frei bleibenden Künstlers heute. Es gibt keinen festen Grund, man muss jeden Tag sein Leben neu erfinden. Deswegen spielt auf den Filmbildern das Wasser als Symbol für den nicht bestimmten Ort, für »U-Topos« eine ganz wichtige Rolle. Im zweiten Buch »The Red Notebook« werden Situationen erzählt, in denen es um den plötzlich eindringenden Zufall geht. Der Mensch hat Angst vor solchen Zufällen, die sein Leben umkrepeln, aber es gibt kein Entkommen, die Folge solcher Zufälle wird als Schicksal empfunden. Solche Zufälle und das Haltlose der (Künstler-)Existenz, darum geht es in diesem Stück.«

<sup>65</sup> Olga Neuwirth. 'Die Macht des Zufalls - oder: Ist die Welt noch bewohnbar? Ein Interview von Wolfgang Hofer mit Olga Neuwirth', abrufbar auf der Internetseite der Komponistin ([www.olganeuwirth.com](http://www.olganeuwirth.com)).

<sup>66</sup> A.a.O.

<sup>67</sup> A.a.O.

Auf kompositionstechnisch-formaler Ebene entsteht Unsicherheit durch das Zusammenwirken mehrerer mit unterschiedlichen Medien arbeitender Künstler. Neben Paul Auster und Dominique Gonzalez-Foerster, die das Video gestaltete, waren auch Georgette Dee und Andrew Patner als Songtexter bzw. Sänger an der Kreation des Stückes beteiligt. Weiters bedient sich Neuwirth eines geborgten Idioms, um Songs im Stil der *Dreigroschenoper* zu schreiben. Die aus dem Zusammenspiel von Musik, Film und Sprache resultierende mehrdimensionale Perspektive ist im Voraus nicht genau planbar. Ist die Musik auch im Detail festgelegt, entsteht mittels der durch die Konzeption geschaffenen Freiräume eine bewusst unabwägbare Wirkung. Die Leerräume, die im Stück mitunter auch in provozierender Weise erkennbar werden, bezeugen wie Austers Texte die Suche nach Identität, Gemeinsamkeit und Sprache in einer Welt, die als von Sprach- und Sinnlosigkeit gefährdet empfunden wird.

Reflexion und Überschreitung der Grenzen der subjektiven Sprachfähigkeit kennzeichnen das oeuvre des in Besançon geborenen Brice Pauset, dessen Vorstellung von Komponieren durch spielerischen Umgang mit der Sprache bis hin zur Nivellierung von sprachlicher Bedeutung geprägt ist. »Die einzig akzeptable Definition der Musik für mich: ausdrücken ohne zu bezeichnen«,<sup>68</sup> erklärte der Komponist, dessen Musikauffassung auf der Vorstellung beruht, »reine Rhetorik, jedoch keine Repräsentation« zu kreieren. Die Akkumulation verschiedener Sprachebenen in Pausets Werken, vom Komponisten auch als »konstruktiver Manierismus« (maniérisme constructiviste) bezeichnet, hat Peter Szendy als »verrückte Rhetorik« charakterisiert<sup>69</sup> und damit die sprachkritische Basis von Pausets Musik hervorgehoben. Komponieren ist für Pauset immer auch Auseinandersetzung mit der Musiksprache der Vergangenheit, die in seine Werke mitunter als objet trouvé Eingang findet. Solcherart Gefundenes muss allerdings von überkommenen Klischees und erstarrtem Ausdruck gereinigt werden, um neue Expressivität zu erlangen. Seine Technik der Bezugnahme auf bereits vorhandene Musik, wie beispielsweise im sechsten Abschnitt der dritten Symphonie »Gigue« auf Bach, bezeichnet Pauset mit einem Terminus Hans Zenders als »komponierte Interpretation«. Diesem Verfahren liegt die Problematik der Unterscheidung zwischen Transkription und Komposition zugrunde, die den Komponisten seit seiner in den Jahren 1999/2000 entstandenen *Kontra-Sonate* beschäftigt: »das Niederschreiben der individuellen Rezeption eines historischen Vermächtnisses, das Neuschreiben eines Modells mit Hilfe der Analyse eines spezifischen Phänomens, möglicherweise außermusikalisch«.<sup>70</sup>

Pausets Verfahren der komponierten Interpretation beinhaltet ein Moment der Distanzierung, das der Annäherung dient, sodass eine dialektische Beziehung zur evozierten Tradition entsteht, die an Adornos dialektische Konzeption der musikalischen Sprache erinnert. In der für Hammerflügel komponierten *Kontra-Sonate*, in der Pausets Musik den Rahmen für Schuberts Sonate in a-moll opus 42 (D 845) schafft, beziehen sich die neuen Klänge auf die Rhetorik Schuberts: »Was ich suchte, war wirklich, die Aura zu

<sup>68</sup> Brice Pauset. 'Au sujet de la symphonie III (anima mundi)'. In: *L'inouï* 1 (2005), 83: »La seule définition acceptable de la musique selon moi: exprimer sans signifier.«

<sup>69</sup> Vgl. Peter Szendy. 'Nachdruck. Post-scriptum rhétorique pour les perspectives de Brice Pauset' In: *L'inouï* 1 (2005), 109-123.

<sup>70</sup> Brice Pauset. 'Au sujet de la symphonie III (anima mundi)'. Op. cit. (Anm. 68), 87: »l'écriture de l'écoute individuelle d'un legs historique, la réécriture d'un modèle à travers l'analyse d'un phénomène particulier, éventuellement extramusicaux.«

bearbeiten, die Erinnerung, die Spur«,<sup>71</sup> erläuterte der Komponist. Zur Musik Schuberts fühlte sich Pauset besonders hingezogen, weil sie ihm ähnlich wie die Mahlers von einer besonderen Aura umgeben erschien, die den von ihm angestrebten Wechsel zwischen Erinnerung und Realität in besonderer Weise begünstigt.<sup>72</sup> Pausets Musik ist durch Stille gekennzeichnet, der erregte, direkt aus Schuberts Begleitfiguren entwickelte Passagen entgegnetreten. Expression entsteht durch ein Spiel mit den durch die Grenzen des historischen Instruments vorgegebenen Grenzen des Ausdrucks.<sup>73</sup> Pausets Verfahren der komponierten Interpretation, das die Vorstellung von einer Musiksprache in traditionellem Sinn aufbricht, sodass die Unabhängigkeit der Sprache vom Autor evident wird, korrespondiert mit Lyotards Vorstellung von sprachlicher Autonomie und Neusituierung des Subjekts gegenüber der Sprache. Sein Verfahren der komponierten Interpretation, das Pauset mit dem Lachenmanns in Verbindung bringt, will der Komponist als Kritik am verdinglichten Hören verstanden wissen.<sup>74</sup> Als Erfahrung des Anderen zielt Pausets kritische Annäherung an die Tradition, die wieder zum Sprechen gebracht werden soll, auf Erkenntnis, wobei die kompositorische Transkription keine korrigierende Festlegung darstellen soll, sondern neue Offenheit intendiert. Dass Tradition als auratische wiedergewonnen wird, kennzeichnet die Hörerfahrung, wie sie der Schriftsteller Richard Millet in Hinblick auf seine Erfahrung mit Pausets *Kontra-Sonate* beschreibt: »Die Musik Schuberts ist Licht einer anderen Welt hinter der alltäglichen: Ferne, die plötzlich sehr nahe ist, erschütternde Nähe des weit Entfernten.«<sup>75</sup> Millets Kommentar bezeugt auch, dass sich die Begegnung mit der Tradition in neuem Rahmen für den Hörer mit einer transzendenten, existentielle Fragen aufwerfenden Erfahrung verbindet: einer Reflexion der eigenen Abwesenheit.<sup>76</sup>

<sup>71</sup> Brice Pauset / Andreas Staier. 'Sous-tendre, sous-entendre. Dialogue'. In: *L'inouï* 1 (2005), 127: »Ce qui je cherchais, c'était vraiment à travailler l'aura, le souvenir, la trace.«

<sup>72</sup> Vgl. A.a.O. (S. 140): »L'oeuvre de Schubert [...] m'a toujours semblée le terrain privilégié de l'émanation à peine évoquée, de l'aura' tout juste frôlée, du souvenir rendu objet, et lui-même sujet possible d'une remémoration encore plus tenue.«

<sup>73</sup> Vgl. Brice Pauset. *Kontra-Sonate*. In: Booklet zur CD »Franz Schubert, Brice Pauset: Sonata Op. 42 D 845, Kontra-Sonate«, 2004, 16: »Les oeuvres de Schubert [...] emploient toute la largeur du clavier de l'époque [...] c'est toute une expressivité, une rhétorique de la limite qui s'installe [...], la même que celle déployée par Helmut Lachenmann dans la dernière pièce de son *Kinderspiel*: en somme, les dernières notes d'un instrument ne sonnent pas comme les autres, et les compositeurs se sont toujours servis de cette particularité pour en tirer la substance d'une marge, d'une proximité de l'abîme.«

<sup>74</sup> Vgl. Brice Pauset / Andreas Staier. 'Sous-tendre, sous-entendre. Dialogue'. Op. cit. (Anm. 71), 130: »En fait si j'ai bien sûr beaucoup pensé à Schubert dans cette pièce, j'ai aussi sans cesse songé à Helmut Lachenmann [...]. Quant Lachenmann utilise l'orchestre, il utilise aussi l'image sociale de l'orchestre, la conscience que le public a de l'orchestre [...]. Je voulais faire quelque chose de très proche, mais uniquement avec des notes [...] j'avais donc besoin d'une sonate de Schubert avec des éléments figurés caractérisés, saillants.«

<sup>75</sup> Richard Millet. *Sertissage*. In: Booklet zur CD »Franz Schubert, Brice Pauset: Sonata Op. 42 D 845, Kontra-Sonate«, 2004, 15: »La musique de Schubert est lumière d'arrière-monde: un lointain soudain très proche, la bouleversante proximité du lointain.«

Vgl. A.a.O., 15: »Nous sommes hantés, dévorés par un passe qu'il s'agit de convertir en futur antérieur. Ce qui a bruit au XIXe siècle a résonné aussi dans mon enfance, et ne cesse de m'accompagner à la façon d'une ombre. La Sonate de Schubert est au-delà de toute nostalgie: l'écoutez, je fais l'épreuve d'un non-amour qui est une manière de l'amour, sa nuit sans joie, sa lumière prisonnière. Il m'est ici parlé de quelque chose qui a eu lieu alors que je n'existais pas encore: un en-deçà du souvenir qui fait pourtant partie de ma mémoire. Pauset m'éloigné de Schubert pour mieux m'y ramener, détruisant la nostalgie de ma propre absence.«