

Rezeption und Konstruktion

**Aspekte ‚wissenschaftlicher‘ Legitimation musikästhetischer
Kommunikation am Beispiel KRZYSZTOF PENDERECKIS**

Rezeption und Konstruktion

**Aspekte ‚wissenschaftlicher‘ Legitimation musikästhetischer
Kommunikation am Beispiel Krzysztof Pendereckis**

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der *Philosophie*

im Fachbereich A

Geistes- und Kulturwissenschaften der Bergischen

Universität Wuppertal

vorgelegt von

Nicole Bringezu

aus

Essen-Werden

Wuppertal, im Mai 2019

Die Dissertation kann wie folgt zitiert werden:

urn:nbn:de:hbz:468-20201214-141352-6

[<http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn%3Anbn%3Ade%3Ahbz%3A468-20201214-141352-6>]

DOI: 10.25926/p1n3-tc74

[<https://doi.org/10.25926/p1n3-tc74>]

Prof. Hans-Joachim Erwe

in Erinnerung

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
I Legitimation und Konstruktion	20
Legitimation durch Anschluss	20
1 ‚Fin de siècle‘ – PENDERECKIS Bezüge zur Moderne.....	20
Voraussetzung (1)	22
1.1 Diskursbeiträge in Lexika	22
1.1.1 PENDERECKIS ‚experimentelle Phase‘ (1956-1966)	23
1.1.2 PENDERECKIS Kritik am Phänomen ‚Avantgarde‘	23
Grenzen (1).....	25
1.2 Hierarchisierung des Subjekts	25
1.2.1 PENDERECKIS Klangfarbenkomposition im Kontext der Konstruktion von Qualität	26
1.2.2 Der ‚Künstler‘	34
Voraussetzung (2)	40
1.3 PENDERECKI als Autor.....	40
1.3.1 Zum Autorbegriff	41
1.3.2 Zum Autorsystem.....	44
Grenzen (2).....	46
1.4 Der Autor als Konstrukt	46
1.4.1 Anlehnung an den Subjektbegriff der Moderne	49
1.4.2 ‚Authentizität‘ – ein Leitprinzip.....	54
1.4.3 PENDERECKI- ein ‚aufrichtiger‘ Komponist der Gegenwart	63
1.5 Autorfunktionen.....	67
1.5.1 Aktualisierung der Genieästhetik	68
1.5.2 Selbstlegitimation.....	74
2 ‚The sonoristic structuralism of KRZYSZTOF PENDERECKI‘ -	87
Ein Forschungsbeispiel mit ‚musikwissenschaftlichem‘ Anspruch	87
Voraussetzung	90
2.1 Historische Einordnung des Topos ‚Musik und Sprache‘	90
2.1.1 Musik als ‚Sprache des Gefühls‘	91
2.1.2 Der Ton als Klangbegriff	95

2.2	DE SAUSSURE – Merkmale eines sprachwissenschaftlichen Konzepts	99
2.2.1	Sprache als System von Werten	99
2.2.2	„Opposition“ als Zustand eines Systems sprachlicher Zeichen	101
	Grenzen	103
2.3	„Wissenschaftliche“ Rezeption von Musik in einem außermusikalischen Kontext	103
2.3.1	Musik als Konstrukt sprachlicher Zeichen	105
2.3.2	Musik als Konstrukt sprachlichen Denkens	106
2.4	„Wissenschaftliche“ Rezeption der Musik PENDERECKIS unter Voraussetzungen von Wertung	108
2.4.1	Kunst versus „Chaos“	109
2.4.2	„Sonorismus“	112
2.5	Konstruktion von Substanzbegriffen	116
2.5.1	Der Klangbegriff – ein Sinn zuschreibendes Sprachzeichen	117
2.5.2	„Ausdruck“- Garant historisch gelenkten Fortschritts	130
2.5.3	„Stil“ - ein konstruierter Prozessbegriff	139
2.6	PENDERECKI als Mythos	155
2.6.1	Der Komponist als Künstler genuinen Personalstils bestimmter Voraussetzungen	155
2.6.2	PENDERECKI – ein Fortschritt bezeugender Künstler zeitloser Romantik ...	161
	Legitimation durch Ausschluss	165
3	Zwischen Avantgarde und Tradition -	165
	Penderecki als Avantgardist einer „gemäßigten Moderne“	165
	Voraussetzung	166
3.1	Information als Systembegriff	166
3.1.1	Diskursive Einordnung	167
3.1.2	Information als Ereignis	173
3.2	„gemäßigte Moderne“ – ein diskontinuierlich gebrauchter Begriff	175
3.3	„gemäßigte Moderne“ als Ereignis	178
3.4	Das Ereignis als Funktion des Diskurses	181
3.5	Systemfunktionen	182
3.5.1	Selektion als Funktion von Komplexität	183
3.5.2	Struktur und Prozess als Formen der Vor-Selektion	185
3.5.3	Vor-Selektion als Funktion von Legitimation	188
	Grenzen	191

3.6	Information als Konstrukt.....	191
	„Refugien der Avantgarde“ - Metaphorik und Ironie als „informierende“ Stilmittel.....	191
3.6.1	„Refugien der Avantgarde“ - eine Metapher.....	191
3.6.2	Die Metapher im Kontext.....	193
3.6.3	Vermittlungsfunktionen	203
	II Konstruktion und Spaltung	223
4	Legitimation „musikwissenschaftlicher“ Erkenntnis durch Inanspruchnahme normativer Metatheorie.....	223
4.1	Ausschluss von Selbstreferenz	224
4.2	Bestimmtheit von Form	226
5	Geltung von Hierarchie	228
5.1	Überordnung von Subjektivität	228
5.2	Bestimmtheit von Differenz	229
6	Kompensation von Binnendifferenzierung	231
7	Handhabung von Komplexität	232
7.1	(Schein-) Bewältigung eines Komplexitätsgefälles.....	233
7.2	Legitimation eines Ereignisses als (nicht) geltende „Realität“	235
8	Normen als erwartungsorientierte Geltungssysteme.....	237
8.1	Geltung als Instrument zur Etikettierung „objektiver“ Erkenntnis.....	239
8.2	Geltung von Einschränkung: Erwartungserwartungen.....	241
9	Normen und Werte als Gegenstand marktorientierter Bedürfnisse.....	243
9.1	Geltung von Konkurrenz	244
9.2	„Musikwissenschaftliche“ Rezeption im Kontext der Konstruktion von „Bedürfnissen“	245
9.3	Zum Phänomen „invisible hand“	248
9.4	Ausschluss von Kontingenz oder: Zur Selbsterhaltung „wissenschaftlicher“ Rezeption als ein System des Marktes	250
	Schluss.....	257
	Literaturverzeichnis	265

Danksagung

Meinem Mann STEFAN danke ich für seinen unerschütterlichen Glauben an mich und mein Vorhaben. Ohne sein unablässiges Engagement und seine Unterstützung hätte ich diese Arbeit nicht durchführen können.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Dr. HANS-WERNER BORESCH, der mich in meinem Forschungsvorhaben dauerhaft begleitet hat. Seine uneingeschränkt zuverlässige und empathische Begleitung erleichterte es mir gerade dann, wenn die Fortsetzung der Forschungsarbeit aus persönlichen, fachlichen, organisatorischen oder anderen Gründen besonders schwierig erschien, Zweifel wie selbstverständlich aus dem Weg zu räumen.

Ausdrücklich danke ich Herrn PROFESSOR HELMKE JAN KEDEN. Durch seine zielführende Unterstützung konnte das Projekt fertiggestellt werden. Insbesondere bedanke ich mich bei Herrn PROFESSOR MATÍAS MARTÍNEZ und Herrn PROFESSOR DIRK BAECKER. Ihr nachhaltiges Interesse an der Genese der Arbeit ermöglichte mir, das Vorhaben abzuschließen. Inspirierend wurde ich betreut von Herrn PROFESSOR ERIK FISCHER, dem ich sehr dafür danke. Seine Anregungen trugen maßgeblich dazu bei, das Vorhaben interdisziplinär weiterzuentwickeln.

Für ihre unermüdliche, emotionale, kritische, herausfordernde und geduldige Unterstützung danke ich meinen Kindern MORINA und THILO und meiner gesamten Familie. Besonders entlastend zur Seite stand mir meine Nichte SARAH FELDMANN. Unsere thematischen Auseinandersetzungen ermöglichten mir, Perspektiven einzunehmen, die meine Arbeit zielführend befruchtet haben. Speziell für ihre inhaltliche, organisatorische und moralische Unterstützung möchte ich mich bei meiner Mutter bedanken; - und bei meiner Schwester MICHAELA - in Erinnerung († Dezember 2015).

Mein Dank gilt auch CLAUDIA DRAUTZBURG und ihren beharrlichen Bemühungen um Möglichkeiten der Recherche in der Universitätsbibliothek Wuppertal. Für ihre inhaltliche Neugier, ihre dauerhafte Ermutigung und ihre unschätzbare Zuwendung danke ich insbesondere REGINA NEUMANN. Ihr unstillbares Bemühen um einen gelingenden Arbeitsprozess hat mich anhaltend unterstützt. Nachhaltig an meiner Seite, die Bewältigung meines Vorhabens durchgehend gefördert haben BARBARA FRIESE, BARBRO RÖNSCH-HASSELHORN, SABINE LOHF, HEIKE SCHÄFER, DIRK PRELLBERG, DEBORAH BAUMGART und ANTJE HALBACH. Ihnen allen gilt mein unschätzbare Dank. Darüber hinaus danke ich allen hier nicht einzeln namentlich Aufgeführten, die mir in verschiedenen Phasen meiner Arbeit hilfreich zur Seite standen.

Zu meinem Vorhaben hat mich Herr PROFESSOR HANS-JOACHIM ERWE ermutigt. Jene damit überraschend verbundene Ausdrücklichkeit hat mich nachhaltig geprägt. Seine Ermutigung und sein Vertrauen waren für diese Arbeit ausschlaggebend. Ich bin ihm sehr dankbar.

Einleitung

Die vorliegende Untersuchung fragt nach Voraussetzungen und Grenzen wissenschaftlicher *Methodik* am Beispiel der Rezeption neuer Musik PENDERECKIS. Es geht um die Frage, unter welchen Bedingungen als wissenschaftlich geltende Diskursbeiträge - im Besonderen solche, die als musikwissenschaftliche in den Diskurs eingehen - legitimiert werden. Um Bedingungen mit einzubeziehen, die der Untersuchung vorausliegen, soll der Rahmen des Vorhabens hier kurz vorgestellt werden.

Die Forschungsarbeit ist ein Ergebnis von Rezeption der Rezeption unterschiedlicher Formen von Musik, die zum Teil verblüffend direkt, zum Teil subtil in einer vornehmlich ‚alt‘ versus ‚neu‘ polarisierenden, Dualismus kennzeichnenden Rhetorik diskursiv zur Vorstellung gebracht werden. Der Information suchende Rezipient - so die Ausgangslage der Beobachtung - ist gehalten sich zu entscheiden, den diskursiv vermittelten Gegenstand - wie beispielsweise PENDERECKIS *Lukaspassion* - entweder alter oder neuer Musik zuzuordnen, wobei, sollte der Rezipient sich kriteriengeleitet für das Merkmal ‚neu‘ entscheiden, diese Zuordnung dann beinhaltet, dass der Gegenstand - hier die *Lukaspassion* - ‚Fortschritt‘ bezeugt, da diese Komposition als ein Ereignis der nunmehr per Eigenname sich selbst bestätigenden ‚Klasse‘ der ‚Neuen Musik‘ Geltung beansprucht. Von neuer Musik zu sprechen impliziert somit entweder eine gewisse Unschärfe oder gar ein Wagnis, insofern es einen unmittelbar daran geknüpften Anspruch des ‚Neuen‘ mit zu bedenken gälte. Spätestens an dieser Stelle ist das diskursiv infrage stehende erneut, diesmal mithilfe der Kriterien ‚Neuer Musik‘, zu überprüfen. Darüber, was als ‚Neue Musik‘ *gilt*, ‚informieren‘ dann einschlägige Sachbeiträge, Aufsätze in Handbüchern, Lexika, Monografien etc.; - so zumindest eine an Aufklärung orientierte Erwartung. Befasst sich der Rezipient dann allerdings mit Beiträgen zu ‚Neuer Musik‘, kann er sich vermutlich kaum des Eindrucks erwehren, dass es nur vordergründig um eine auf ‚Neue Musik‘ bezogene Verständigung geht, da diese hintergründig einfordert, ein implizites Vorverständnis zu bestätigen. Bestätigt werden soll - so der Eindruck - eine bestimmte Weltanschauung, hier das Konzept eines ontologisch richtungsweisenden, fortschrittsverbürgenden Welterklärungsmodells. Formen, die unter dem Terminus ‚Neue Musik‘ firmieren, erhalten diesen ‚Titel‘ somit unter der zwar einschränkenden, aber auch ‚auszeichnenden‘ Voraussetzung, ‚sich‘ - entsprechend jener Anschauung - als ‚fortschrittlich‘ auszuweisen. An genau dieser Stelle setzt die Untersuchung an.

Da gerade ein auf PENDERECKI und sein Oeuvre bezogener, drastisch polarisierender Duktus -

vergleichbar der Rezeption anderer Komponisten neuer Musik, wie z. B. GOTTFRIED VON EINEMS – in (musik-),wissenschaftlichen‘ Kontexten in Erscheinung tritt, stellt sich die Frage, wie Äußerungen innerhalb der PENDERECKI-Rezeption zu Ereignissen *gemacht* werden, die im Ergebnis ‚mehr‘ oder ‚weniger‘ Fortschritt bezeugen. Obwohl sich Formulierungen zum Teil offenkundig polemisch ausnehmen, indem sie den Komponisten in sinnfällig martialisch gestalteter Rhetorik (de)klassifizieren, scheint ihnen dennoch ein Anspruch auf ‚wissenschaftliche‘ Geltung kryptisch eingeschrieben. Wie ist das möglich?

Vor dem Hintergrund diffuser, ihre Voraussetzungen verschleiender Legitimationskontexte ist es das Ziel der vorliegenden Untersuchung, mithilfe einer geeigneten Methode, d. h. auf der Grundlage der Systemtheorie NIKLAS LUHMANNs, implizite Vorverständnisse aufzudecken. Im Einzelnen werden dazu Zitate herangezogen, sprachlich analysiert, in ihrer diskursiven Funktion hinterfragt und zu (kunst-) historischen, politischen, soziologischen und musikwissenschaftlichen Kontexten ins Verhältnis gesetzt. Textbeiträge, die auf diese Weise ausdifferenziert werden, sollen ermöglichen, den Rezipienten mit einer Ereignislage zu konfrontieren, die zu erkennen gibt, unter welchen Systemvoraussetzungen und diskursiven Bezügen Äußerungen zu PENDERECKI als bereits *vorab* legitimiert in den Diskurs eingehen. Anlehnend an MICHEL FOUCAULT geht es um einen Diskursbegriff, der als strategisch angelegte Form der ‚Ordnung‘ die Rezeption subtil lenkt. ‚Wissenschaftliche‘ Erkenntnisse, die aus einer systemtheoretischen Metaperspektive den Blick auf ihre Form freigeben, werfen unweigerlich die Frage auf, inwieweit das als Erkenntnis Deklarierte nicht lediglich eine (logisch antizipierbare) Konsequenz der Ergebnis erzeugenden, diskursiv *implizit* legitimierenden Methode ist. Der Eindruck, dass die Rezeption PENDERECKIS gezielt in Formaten journalistischer Meinungsbildung angelegt ist, legt nahe, Darstellungsformen vornehmlich musikwissenschaftlicher und lexikalischer Texte, d. h. Darstellungsformen von Texten mit einem erklärt informierenden Anspruch, zu analysieren. Unter dieser Voraussetzung kann das Vorhaben enthüllen, dass der Rezipient durch Formen der Wertung, die täuschend als Informationsform getarnt sind, wie z. B. im Hinblick auf PENDERECKIS seit 1970 entstandenen Opern, Sinfonien, Instrumentalkonzerten, Oratorien sowie seines *Credo* aus dem Jahr 1998, über deren „eklektische musikalische [...] Faktor“, buchstäblich ‚informiert‘ werden soll ¹.

An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass sich im Laufe der Untersuchung eine merkwürdige

¹ LÜCK, HARTMUT: „Penderecki, Krzysztof“. In: HORST WEBER (Hrsg.): *Komponistenlexikon*. 350 *werkgeschichtliche Portraits*. Kassel 2003, S. 450.

Besonderheit ergab, die das Konzept der Untersuchung beeinflusste. Erstaunlicherweise zeigten sich Analogien in Artikeln, die ursprünglich als Sekundärtexte dienen sollten. Diese betrafen z. B. Beiträge aus der Religions-, Kultur-, Sprach- und Geschichtswissenschaft. Im Zuge der Recherche wurde deutlich, dass jene Texte vergleichbar ideologisch zugeschnitten waren, wie Texte zur Rezeption PENDERECKIS. Da diese Beobachtung ein Phänomen vor Augen führt, das neben der Musikwissenschaft disziplinübergreifend auch andere Wissenschaftszweige betrifft, erforderte diese Ereignislage, die Untersuchung auch auf Texte anderer Disziplinen zu übertragen.

Ausgangspunkt soll die Annahme sein, dass Äußerungen, die unter kontextuellen Voraussetzungen transparent gemacht werden, über das Potential verfügen, für Fragen nach ihren diskursiven Entstehungsbedingungen und damit verbundenen Grenzen zu sensibilisieren. In der Rezeptionsforschung wird solches auf Kontextbezüge gerichtetes Interesse an Fragestellungen zur Rezeption PENDERECKIS nicht nur im Jahr 1998 deutlich - auf dem Symposium in Krakau, das TERESA MALECKA unter dem Titel *Krzysztof Penderecki's music in the context of 20th-century theatre: studies, essays, and materials*² ausrichtete - sondern auch 2006 in Leipzig. Unter der Überschrift *Krzysztof Penderecki: Musik im Kontext - Konferenzbericht Leipzig 2003* geht es um „Pendereckis vielfältiges, von deutlichen Wandlungen geprägtes Schaffen“, sein signifikant „stets von Diskussionen und Kontroversen“³ begleitetes kreatives Arbeiten.

HELMUT LOOS und STEFAN KEYM verschaffen einen Überblick über die seit den 60er Jahren ungewöhnliche Bandbreite eines in bemerkenswerter Stringenz Grenzen explorierenden, kompositorischen Schaffens PENDERECKIS. Der Komponist beeindruckte „die westliche Avantgarde-Szene“ jedoch nicht nur mit seinem „vor Energie und Klangphantasie strotzenden „sonoristischen“ Instrumentalwerk *Anaklasis*“⁴, sondern frappierte zugleich „mit Werken wie der *Lukas-Passion*“⁵. Die Autoren machen deutlich, PENDERECKI habe damit „den von den meisten seiner Kollegen damals gemiedenen Bereich der Kirchenmusik ins Zentrum seines Schaffens“ gerückt, wobei sich der Komponist bereits „wenig später mit den *Teufeln von Loudun* der vielfach tot gesagten Gattung der Oper zuwandte“⁶. PENDERECKIS

² MALECKA, TERESA: *Krzysztof Penderecki's music in the context of 20th century theatre: studies, essays and materials*. Krakau 1999.

³ LOOS HELMUT, KEYM STEFAN: *Musik im Kontext- Konferenzbericht Leipzig 2003*. Leipzig 2006. S.1.

⁴ a.a.O.

⁵ a.a.O., S. 2.

⁶ a.a.O.

augenscheinlicher Drang, kompositorische und spieltechnische Grenzen auszuloten, schien dann in den 70er und frühen 80er Jahren in einer Art ‚Grenzüberschreitung‘ eines bis dahin musikästhetisch Tolerierbaren zu kulminieren. Spätestens jetzt, da sich PENDERECKI deutlich „mit Traditionen des bis dahin tabuisierten Erbes der spätromantischen Symphonik“⁷ befasste, drohten sich seine Kompositionen empfindlich als Tabuverletzung bisheriger, für ‚Neue Musik‘ geltender Maßstäbe auszunehmen - was in der Folge den wissenschaftlichen Diskurs darüber, wie PENDERECKI zu rezipieren sei, nachhaltig in signifikant polarisierender Weise befeuerte.

So bringt HEINZ-KLAUS METZGER, PENDERECKI offenbar musikkritisch strategisch verunglimpfend, im Jahr 2001 seine - aus Gründen einer das Merkmal ‚Authentizität‘ (über provozierende Sprach-Effekte) marktstrategisch für sich nutzende Selbsterhaltung - drastische Polemik zur Oper *Die Teufel von Loudon* zur Kenntnis, nach der die Oper „musikalischer Dünnschiss“ sei.⁸ Im signifikanten Unterschied dazu hatte bereits Anfang der 80er Jahre ERIK FISCHER sich gegenüber genau dieser Oper als einem Gegenstand verpflichtet, dessen Rezeption er, auch mit Blick auf den Diskurs musikkritischer Wahrnehmungen, wissenschaftlich beschreibt. So stellt der Autor in seinen Ausführungen *Zur Problematik der Opernstruktur* diese Komposition unter der Überschrift „Das neue musikalische Repertoire und seine integrierenden Funktionen“⁹ als ein „Bühnenwerk“ vor, „das zu erkennen“ gebe, „auf welche Weise das unproblematisierte musikalische Theater mit den Grundtendenzen der zeitgenössischen Musik konfrontiert“ werde.¹⁰ FISCHER weist auf die „Schwierigkeit der zeitgenössischen Gattung und ihrer Bestimmung hin“¹¹ und stellt fest:

In der traditionellen Oper erlauben die kompositorischen Verfahren, ‚Musik‘ als einen Zeichenvorrat mit fest umrissenem *Systemcharakter* vorauszusetzen, während Produktionen aus jüngerer Zeit solchen Bedingungen nun offenbar nicht mehr unterworfen sind und wohl deshalb eher mit negativen Kategorien begriffen werden.¹²

In seinem bereits fünf Jahre später erschienenen Aufsatz *Deutsch - polnische Beziehungen* fragt ERIK FISCHER nach den jeweiligen kulturpolitisch verschiedenen Ausgangslagen beider Länder

⁷ a.a.O.

⁸ KESTING, JÜRGEN: A.a.O. S. 37. ⁸ Zur ‚Authentizität‘ des Rezipienten, welche sich aus dem Kriterium der Kritizierbarkeit ableitet, vgl. auch KLINGER, CORNELIA: „Modern, Moderne, Modernismus“. in: KARLHEINZ BARCK (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. A.a.O., S. 153 -154.

⁹ FISCHER, ERIK: *Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert*. Wiesbaden 1982, S. 57.

¹⁰ a.a.O.

¹¹ a.a.O., S. 60.

¹² a.a.O.

und sensibilisiert auf diese Weise für Text/Kontext-Verhältnisse der zum Teil verblüffend polarisierenden Schlagzeilen, welche PENDERECKI einerseits scharf verfolgen, andererseits emphatisch überhöhen. WOLFGANG SCHWINGERS Ansatz kennzeichnet der Autor darin als „einführend-apologetisch“¹³, eine Haltung, die dieser „für seine große Penderecki-Monografie“ adaptiert und „folgerichtig eine solide Diskussion kritischer Gesichtspunkte und Einwände“ zu meiden gesucht habe.¹⁴ Negativ konnotierende Äußerungen nehmen kurioserweise für sich in Anspruch, PENDERECKI plakativ zu brandmarken, konkret als ‚Verräter der Avantgarde‘. Solcherart ausdrückliche, zumal polemische Zuschreibungen, sorgen nicht nur in den 70er und 80er Jahren diskursiv für Furore, sondern werden auch im aktuellen Diskurs erstaunlicherweise weniger als Symptome einer Deutungsmacht zuweisenden ‚Ordnung des Diskurses‘ entlarvt, sondern darüber hinaus in unterschiedlichen Formen fortgeschrieben. So scheint WOLFRAM SCHWINGER in seiner 1994 erweiterten Penderecki-Monografie eine bestimmte Autorengruppe wie selbstverständlich zu deklassieren als

oberflächliche(...)Nachbeter(...) der soziologischen und musiktheoretischen Ideologiekritik Adornos und den treuen Anhängern serieller Komponiermethoden, die jeden kompositorischen Rückbezug als Verrat an der avantgardistischen Modernen brandmarkten.¹⁵

JÜRGEN KERSTING leitet 2001 seinen (in offenkundig rehabilitierender Absicht verfassten) Aufsatz mit der Behauptung ein: „PENDERECKI - Kein Mann der leisen Töne. In den sechziger Jahren schockierte er durch wilde, unerhörte Klänge, heute ist er für die Avantgarde ein Verräter“.¹⁶ JULIA HEIMERDINGER verweist in ihrer Dissertation *Sprechen über Neue Musik* auf WOLFGANG SCHULZ` ästhetisch bemühtes Verdikt des ‚Verrats‘, welches der Autor in Form ‚lebendig‘ gewordener Musik zu ‚erklären‘ versucht, woraufhin er schlussfolgert:

Das führte [...] Penderecki [...] zu dem Punkt, wo ihm ‚Verrat an der Avantgarde‘ vorgeworfen wurde. Was aber kann der Avantgarde Besseres passieren, als ‚Verrat‘? - bedeutet er doch den Rückweg zu finden zur Lebendigkeit, zu den Gefühlen.¹⁷

¹³ a.a.O., S. 137.

¹⁴ a.a.O.

¹⁵ SCHWINGER, WOLFRAM: Penderecki. Leben und Werk. Mainz 1994, S. 154.

¹⁶ KERSTING, JÜRGEN: „Penderecki – Kein Mann der leisen Töne“. In: *Merian*. München 2001, S. 34.

¹⁷ HEIMERDINGER, JULIA: *Sprechen über Neue Musik. Eine Analyse der Sekundärliteratur und Komponistenkommentare zu Pierre Boulez' Le Marteau sans maître (1954), Karlheinz Stockhausens Gesang der Jünglinge (1956) und György Ligetis Atmosphères (1961)*. Berlin elektronische Publikation 2014, S. 194. Die Autorin entlehnt das Zitat dem *Lettre International* 2005. Dort heißt es in dem unter der Überschrift *Avantgarde und Trauma* erscheinenden, siebenseitigen Essay WOLFGANG ANDREAS SCHULTZ' zusammenhängend: „Als zu Beginn der sechziger Jahre György Ligeti und Krzysztof Penderecki auftraten, passten ihre Werke mit den zu

Im virtuellen Capriccio-Kulturforum wird überdies auf die Ironie HELMUT LACHENMANNs hingewiesen, zu der es heißt: „Helmut Lachenmann nannte ihn [Penderecki - die Verf.] wohl mal den die »tonalen Paarhufer anführenden Herrn Penderadetzky«“. ¹⁸

Wird an dieser Stelle ein an moralischen Maßstäben ausgerichteter Diskurs deutlich, in dem die Autoren ihren Gegenstand bewerten, fallen mit Blick auf Äußerungen PENDERECKIS merkwürdige Wahrhaftigkeit bezeugen wollende Selbstauskünfte des befragten Komponisten auf wie: „Ich bin einer der letzten Mohikaner“, ¹⁹ „Mein ganzes Schaffen ist ein Selbstzitat“ ²⁰ oder „You have to have courage to be yourself“ ²¹. Jene betont ‚Authentizität‘ verbürgenden, mit appellativem Gestus ausgestatteten Selbstdarstellungen erwecken einerseits den Eindruck, der Komponist wolle sich selbst als ‚Einheit‘ inszenieren und damit als sinnstiftende Vorbildfigur. Andererseits scheint PENDERECKI Einblicke in Motivationszusammenhänge geben zu wollen, die den Rezipienten über ihm verborgene künstlerische Intentionen ‚aufklären‘ sollen, um – in augenscheinlich weniger aufklärerischer als gerade pädagogischer Absicht –, zu einer ‚PENDERECKI-adäquaten‘ Rezeption zu ‚ermutigen‘? ²² Jene, wie es scheint, unausweichlichen Deutungsmanöver, welche subjektiv vereinfachend und auf diese Weise

Clustern gefrorenen Tönen noch gut in die Zeit. Aber sie waren nicht seriell konstruiert und gerade an Ligetis *Atmosphères* lässt sich beobachten, wie die Fähigkeit zu erzählen in die Musik zurückkehrte [...] Nach und nach begannen bei Ligeti Linien und charakteristische Strukturen die kalte Fassade aufzubrechen und ließen die Musik lebendiger werden. Das führte ihn – und stärker noch Penderecki, der immer mehr die Tonalität und eine gleichsam ‚romantische‘ Sprachlichkeit einbezog – zu dem Punkt, wo ihm ‚*Verrat an der Avantgarde*‘ vorgeworfen wurde. Was aber kann der Avantgarde Besseres passieren als ‚*Verrat*‘? Bedeutet er doch, den Rückweg zu finden zur Lebendigkeit, zu den Gefühlen, das Erwachen aus der Starre des traumatischen Schocks“. WOLFGANG ANDREAS SCHULTZ: ‚Avantgarde und Trauma. Die Musik des 20. Jahrhunderts und die Erfahrungen der Weltkriege‘. In: *Lettre International*, Berlin 2005. Nr.71, S. 97. Zum Profil der als internationaler Kulturzeitschrift ausgewiesenen Dokumentes, vgl. auch online www.lettre.de Letzter Zugriff: September 2016.

¹⁸ www.capriccio-kulturforum.de. Letzter Zugriff: Januar 2018.

¹⁹ PENDERECKI, KRZYSZTOF (et al): ‚Ich bin einer der letzten Mohikaner‘: Krzysztof Penderecki über sich und seine Musik, in: HAHN, JÖRG HANNES (Hrsg.): *Musik und Kirche*. 70 (6). Kassel 2000. S.389-391. Vgl. auch www.morgen.at/html/downloads/0407_Penderecki.pdf. Letzter Zugriff: Januar 2018.

²⁰ HOMMA, MARTINA: *Medienwirbel um Penderecki*. ‚*Mein ganzes Schaffen ist ein Selbstzitat*‘: Krzysztof Penderecki in einer Fernsehdiskussion, in: *Musiktexte: Zeitschrift für Neue Musik* (96). Februar 2003. Köln 2003. S. 89-93.

²¹ TOMASZEWSKI, MIECZYSLAW: *Penderecki: 'You have to have the courage to be yourself'*. *Collected Work: Teoria muzyki: Studia, interpretacje, dokumentacje*. V/8-9 (2017). Polen 2016.

²² BETTINA SCHLÜTER verdeutlicht unter Hinweis auf KITTLERS Ausführungen (vgl. *Der Gott der Ohren*) auf kompositorische Intention und ihre verweisende Funktion auf das »Imaginäre«. Dazu heißt es mit Blick auf das Begriffspaar, »Musik« und »Sound« und einer daran geknüpften Beobachtung von Musik als „Produkt“ von „Überformung“ durch einen „symbolischen« und daher als Notentext »aufschreibbaren« Code bei BETTINA SCHLÜTER: „Als Notentext codierbare, z.B. in Tönen, Intervallen oder rhythmischen Proportionen strukturierte Musik (das »Symbolische«) und kompositorische Intention (das »Imaginäre«) scheinen sich dann als wechselseitig aufeinander verweisende Instanzen selbst zu genügen und bilden damit den Kern einer musikwissenschaftlichen Interpretationspraxis, in deren Engführung die Kategorie »Sound« lediglich noch als gleichsam natürliche, akustisch-physikalische Basisvoraussetzung jeglicher Klangentstehung Beachtung findet“. BETTINA SCHLÜTER: „Musikwissenschaft als Sound Studies. Fachhistorische Perspektiven und wissenschaftstheoretische Implikationen“. In: AXEL VOLMAR (Hrsg.) *Auditive Medienkulturen/Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Bielefeld 2013, S. 211.

monumental sinnstiftend den Diskurs PENDERECKIS markieren, legen nahe, Vermittlungsformen, die als (musik-),wissenschaftlich' *gelten*, im Kontext aktueller kulturwissenschaftlicher, soziologischer und musikwissenschaftlicher Forschungslage unter Bedingungen diskurs- und systemtheoretischer Herangehensweise, hinsichtlich ihrer *Geltung herbeiführenden Methode* auf den Prüfstand zu stellen.

Untersuchungsergebnisse GERHARD SCHULZES führen einen gesellschaftlichen Wandel vor Augen, der sich seit den 70er Jahren bis heute in einer spezifisch marktorientierten Haltung einer ‚Erlebnisgesellschaft‘ niederschlägt. Kennzeichen der Erlebnisgesellschaft ist eine nach innen gerichtete Erlebnisorientierung, welche beschreibbar ist als „unmittelbarste Form der Suche nach Glück“²³, wobei ‚Glück‘ gleichzusetzen ist mit einem ‚Zustand der Selbstvergessenheit‘²⁴, der unter erlebnisbedingten Vorzeichen jedoch ironischerweise ausbleibt, da das Gesuchte sich in einer wechselseitig lediglich stabilisierenden Problematik von Unsicherheit und Enttäuschungsrisiko nur illusionär konstruieren lässt.²⁵ In seiner Untersuchung veranschaulicht SCHULZE kollektive Hauptmuster persönlichen Stils in Form alltagsästhetischer Schemata, sodass Zuordnungen zu einem Hochkultur-, Spannungs-, oder Trivialschema Aussagen ermöglichen über stabiles, situationsübergreifendes, erlebnisorientiertes Handeln. Nach der „Entwicklung von musikalischen Präferenzen“²⁶ eines am Kölner Konzertleben teilnehmenden Publikums fragen im Rahmen der Zuhörerforschung die Autoren DOLLASE, RÜSENBERG und STOLLENWERK Mitte der 80er Jahre in ihrer empirischen Studie *Demoskopie im Konzertsaal*. Dabei rekurren die Autoren maßgeblich auf BOURDIEU und dessen 1982 in seiner sozialkritischen Gesellschaftsstudie *Die feinen Unterschiede* formulierten Anspruch auf ‚Objektivierung‘, zu dem es heißt:

Dem Spiel der Kultur und Bildung entrinnt keiner! Und nur dann eröffnet sich eine wie immer geringe Chance, es in seinem Wahrheitsgehalt dingfest zu machen, wenn man so umfassend wie möglich die Verfahrensweisen objektiviert, auf die man im Vollzug dieser Objektivierung selbst zwangsläufig zurückgreift.²⁷

²³ a.a.O., S. 14.

²⁴ Vgl. *DER SPIEGEL*, 1994. Bd. 48. Ausgaben 27-30, S. 77.

²⁵ In der Folge korreliert ein steigender Anspruch auf Glückshoffnung umgekehrt proportional mit einer Gesellschaft, die nicht glücklich ist.

²⁶ DOLLASE RAINER, RÜSENBERG MICHAEL, STOLLENWERK HANS J.: *Demoskopie im Konzertsaal*. Mainz 1986, S. 21.

²⁷ BOURDIEU, PIERRE: *Die feinen Unterschiede*. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a. M. 1982, S. 32.

In dieser Studie geht es dem Autor insbesondere um die Handhabung von ‚Geschmack‘ sowie die Beteiligung von Akteuren, nicht nur an ökonomischem, sondern auch an sozialem, symbolischem und kulturellem Kapital. Die Autoren DOLLASE, RÜSENBERG und STOLLENWERK beobachten u. a., dass die Symbolfunktion von Musik „dort am stärksten ausgeprägt [ist - die Verf.], wo die intellektuelle Beschäftigung mit Musik im Sinne einer Diskussionskultur am größten ist: bei der Neuen Musik“.²⁸ Einschlägige Erkenntnisse im Bereich der Rezeption liefern auf dem Gebiet der Musikwissenschaft BERND SCHIRPENBACH und BETTINA SCHLÜTER, wobei die Autorin in ihrer Untersuchung *Murmurs of Earth* zudem medienwissenschaftliche Fragestellungen aufwirft. In seiner 2006 vorgelegten Untersuchung *Ästhetische Regulation und hermeneutische Überschreibung* besteht das Untersuchungsziel BERND SCHIRPENBACHS

in der [...] kritischen Analyse derjenigen Bezugsgrößen und Strategien einer Selbstfundierung und Selbstausslegung der Historischen Musikwissenschaft, durch die sie sich als eine zeitgemäße Kunstwissenschaft selbst zu definieren²⁹

versuche. Methodisch orientiert sich der Autor am „Reflexionsmodell“ einer „korrelativen Hermeneutik“.³⁰ Sie soll ermöglichen, ästhetisch regulierende, die Musikwissenschaft ‚historisch‘ kennzeichnende ‚hermeneutische Überschreibungen‘ entweder im Stil einer ‚systeminternen Revision‘, welche SCHIRPENBACH auf Arbeiten von DAHLHAUS und EGGBRECHT bezieht, als ‚prinzipientheoretische[s] Arrangement‘ diskursiv aufzudecken oder eine ‚grundlegende Revision‘ durchzuführen. Vor diesem Hintergrund betrachtet, erweist sich die vorliegende Untersuchung zur Rezeption PENDERECKIS vornehmlich als ‚grundlegende Revision‘. Zu dieser heißt es bei SCHIRPENBACH:

Der [...] allenfalls sporadisch erprobte Überschreibungsweg müsste sich auf ein grundlegend abweichendes Theoriedesign wie beispielsweise bei Foucault oder Luhmann berufen, dass die systeminternen Bezugsgrößen wissenschaftlicher Beobachtung, also die regulative Funktion ästhetischer und hermeneutischer Prinzipien selbst außer Kraft setzt.³¹

²⁸ DOLLASE RAINER, RÜSENBERG MICHAEL, STOLLENWERK HANS J.: *Demoskopie im Konzertsaal*. Mainz 1986, S. 74.

²⁹ SCHIRPENBACH, BERND: *Ästhetische Regulation und hermeneutische Überschreibung. Zum Begriff und zur musikwissenschaftlichen Funktion einer korrelativen Hermeneutik*. Stuttgart 2006, S.8.

³⁰ a.a.O., S. 7.

³¹ a.a.O., S. 195.

Ebenso deutlich lehnt die vorliegende Untersuchung am methodischen Zuschnitt der Untersuchungen BETTINA SCHLÜTERS an. In ihrer Forschungsarbeit *„Hugo Distler“: Musikwissenschaftliche Untersuchungen in systemtheoretischer Perspektivierung* weist die Autorin BETTINA SCHLÜTER bereits in Form ihrer durch Markierung betonte Kennung des Namens HUGO DISTLER auf zwei gleichzeitig einzunehmende Perspektiven hin und hebt so unmittelbar bereits auf der Zeichenebene ein Hauptanliegen ihrer Beobachtungen hervor, zu dem es konsequent im ersten Satz ihres ersten Kapitels einleitend heißt:

die Anführungszeichen signalisieren Distanz; als Rahmen begründen sie ein Innen und ein Außen, eine zweite Perspektive, die eine vermeintlich originäre (hier durch den Eigennamen markierte) Identität unter anderen Prämissen beobachten und auf die Bedingungen ihrer Entstehung befragen möchte.³²

Methodisch geht es der Autorin darum, „(Selbst-) Beschreibung, die mit Ontologien arbeitet“, von einer wissenschaftlich eingenommenen Perspektive zu unterscheiden, d. h. von „einer distanzierenden Beobachtung, die darauf zielt, die Konstitutionsmechanismen und funktionalen Rahmenbedingungen dieser „(Selbst-) Beschreibung mitsamt der von ihr präsentierten Phänomene analytisch zu erfassen“.³³ Kategorien, wie solche der ‚Authentizität‘, erscheinen dann als narrative „Konstitutionsverfahren von Realität“.³⁴ In ihrer 2007 veröffentlichten wissenschaftlichen Untersuchung *Murmurs of Earth* analysiert BETTINA SCHLÜTER aus einer ebensolchen Metaperspektive standardisierte Zuordnungen, die die Kontinuität eines ‚Sinnprojekts‘ erzeugen und Spielarten gegenwärtiger Vermittlungsformen kennzeichnen, die auf musik- und medienästhetische Strategien des 18. Jahrhunderts zurückverweisen. Mechanismen, „die die Rekonstruierung von Musikleben und Musikmarkt prägen“³⁵, markieren Deutungskonzepte, die beispielsweise greifbar werden in Form von „pädagogischen‘ Implikationen, die das Sinnprojekt kennzeichnen“³⁶; Kategorien, wie die im Rahmen von ‚Tonkunst‘ sich konstituierende Urhebererschaft oder Figuren, wie jene der ‚Autorintention‘.

In der vorliegenden Untersuchung zur Rezeption KRZYSZTOF PENDERECKIS wird methodisch mit Schlüsselbegriffen der soziologisch begründeten Systemtheorie LUHMANNNS gearbeitet.

³² SCHLÜTER, BETTINA: *„HUGO DISTLER“: Musikwissenschaftliche Untersuchungen in systemtheoretischer Perspektivierung*. Stuttgart 2000. S. 4.

³³ a.a.O.

³⁴ a.a.O.

³⁵ SCHLÜTER, BETTINA: *Murmurs of Earth: Musik- und medienästhetische Strategien um 1800 und ihre Postfigurationen in der Gegenwartskultur*. Stuttgart 2007, S. 9.

³⁶ a.a.O., S. 45.

Die konstruktivistische Perspektive wird ergänzt durch den Ansatz MICHEL FOUCAULTS und dessen Auffassung vom Diskurs als „Spiel“³⁷. Jene Metapher gibt den Blick frei für diskursive Regeln und ihre, Abweichung sanktionierende, Kontrollfunktion. Begriffe wie *Differenz*, *Komplexität*, *Kontingenz*, *Umwelt* kennzeichnen einen systemtheoretischen Schwerpunkt, der die signifikante Beobachtung des als geschlossen ausgewiesenen *Systems* als „etwas, das einen Unterschied *macht* [Hervorhebung-die Verf.]“³⁸ begründen und Grenzen ermittelbar machen, respektive ihren spezifisch diskursiven Zuschnitt. Der Untersuchungsrahmen, so ließe sich an dieser Stelle daher zusammenfassen, gilt der Kommunikation. Die Systemtheorie erfordert, Kommunikation als einen ausdifferenzierten, terminologisch zwischen Mitteilung und Information unterscheidenden Gegenstand zu hinterfragen und diesen in diskursiven Determinierungsbezügen wissenschaftlicher Zuweisungsroutrinen als ein soziales System transparent zu machen, das kontingent ist. Insofern gilt das Untersuchungsinteresse im Besonderen musikästhetischer, d. h. einer auf Musikkunst bezogenen Kommunikation, welche sich lediglich des Etiketts eines scheinbar wissenschaftlichen und insofern allgemeinverbindlichen Geltungsanspruchs bedient. Um musikästhetische Kommunikation geht es - und hier orientiert sich die Untersuchung an PENDERECKI – in Form von Rezeptionstexten, die sich auf die Wahrnehmung des Komponisten PENDERECKI beziehen. Diese treten zwar als wissenschaftliche oder musikwissenschaftliche Ereignisse diskursiv in Erscheinung, scheinen vorab jedoch ideologisch festgelegt zu werden. Eine solche Ausgangslage stellt im Vorfeld bereits *methodisch* sicher, dass Äußerungen im Kontext von ‚Substanztheorie erscheinen, was bedeutet, zufällige, kontingente Beobachtung, in Form von Lücken, gar nicht erst zur Sprache kommen zu lassen, sondern systemimmanent auszuschließen.³⁹ Vor diesem Hintergrund greift die Untersuchung Legitimationsformate auf, die sich, wie BETTINA SCHLÜTER verdeutlicht, als ‚Postfiguration ästhetischer Strategien des 18. Jahrhunderts‘ ausnehmen und Zuschnitte, anlehnend an BERND SCHIRPENBACH, im Stil ‚hermeneutischer Überschreibung‘ aufweisen, um diese Erkenntnisse durch die Beobachtung implizit legitimierender Verfahren zu ergänzen. Vor diesem Hintergrund geht es, jene

³⁷ Ausführlich heißt es dazu, der Diskurs sei „immer nur ein Spiel“, konkret „ein Spiel des Schreibens [...] des Lesens [...] oder des Tauschs“. MICHEL FOUCAULT: *Die Ordnung des Diskurses*. A.a.O., S.32.

³⁸ LUHMANN, NIKLAS: *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*. Bern 1994, S.73.

³⁹ Demgegenüber geradezu ausdrücklich kennzeichnet ERIK FISCHER als Herausgeber der 2007 in Stuttgart veröffentlichten Dissertation ECKHARD GROPPS: *Neue musikalische Wirklichkeiten. Funktionalisierungen von Musik in der Erlebnisgesellschaft* seinen methodisch an Kontingenz orientierten Ansatz. So heißt es in der Einleitung unter dem letzten Gliederungspunkt „Das Quellenmaterial“ in seinem letzten Satz: „Das Risiko der unvermeidlichen Lückenhaftigkeit ist dabei nicht nur billigend in Kauf zu nehmen, sondern es kann fast als methodischer Grundgedanke der Arbeit verstanden werden“. A.a.O., S. 14.

vorgenannten Ansätze SCHIRPENBACHS und SCHLÜTERS erweiternd, um Voraussetzungen und Grenzen einer möglichen, die Rezeption *methodisch* kennzeichnenden Legitimationskrise.

Äußerungen, die in der Untersuchung sprachlich analysiert werden, entstammen unterschiedlichen Textsorten. Der Begriff ‚Textsorte‘ ist im Unterschied zum literaturwissenschaftlich geprägten Begriff der ‚Gattung‘, ein breit diskutierter Terminus der in den 60er Jahren einsetzenden linguistischen Textsortenforschung. Ein Ziel dieses Forschungszweiges ist, auch nichtliterarische Texte zu unterscheiden und zu benennen.

Der Begriff ‚Textsorte‘ setzt einen Textbegriff für sich voraus. CHRISTIAN FISCHER macht auf eine Unterscheidung zwischen einem alltagssprachlichen und einem linguistischen Textbegriff aufmerksam.⁴⁰ Für den alltagssprachlichen Textbegriff hebt FISCHER eine Definition BRINKERS hervor. Danach ist „‚Text‘ [...] eine (schriftlich) fixierte sprachliche Einheit, die in der Regel mehr als einen Satz umfasst“.⁴¹ Erörterungen des linguistischen Textbegriffs betreffen diverse Fragen wie, inwieweit der Textbegriff gleichermaßen auf einen mündlichen als auch auf einen schriftlichen Beitrag zu beziehen ist oder wie bildliche Darstellungen zu qualifizieren sind. In der Folge konzentrieren sich zwei in der Forschung unterschiedliche Richtungen tendenziell auf formal-strukturelle oder kontextuell-kommunikative Merkmale. BRINKER fasst beide Ansätze in einem integrativen Textbegriff zusammen. So bezeichnet „Der Terminus ‚Text‘ [...] eine begrenzte Folge von sprachlichen Zeichen, die in sich kohärent ist und die als Ganzes eine erkennbare kommunikative Funktion signalisiert“.⁴²

Einhergehend mit der im Zuge der ‚pragmatischen Wende‘ der 70er Jahre wahrgenommenen kommunikativen Funktion, sind „Textsorten“, so eine wiederholt in der Forschungsliteratur anzutreffende Definition, „konventionell geltende ‚Muster‘ für komplexe sprachliche Handlungen“.⁴³ Hier stellt sich die Frage nach der Funktion jener ‚Muster‘. Die Autoren FANDRYCH und THURMAIR erläutern:

Textsorten und die ihnen zugrunde liegenden ‚Textmuster‘ [bewältigen – die Verf.] spezifische kommunikative Aufgaben in der sozialen Handlungspraxis. [...] Textgenauso wie Handlungsmuster (als komplexe mentale Konzepte oder Schemata)

⁴⁰ vgl. CHRISTIAN FISCHER: *Texte, Gattungen, Textsorten und ihre Verwendung in Lesebüchern*. Gießen 2009, S. 7 ff. <https://d-nb.info/1008286524/34> Letzter Zugriff Februar 2020.

⁴¹ BRINKER, KLAUS: *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. Berlin 2010, S. 12.

⁴² a.a.O., S. 17.

⁴³ a.a.O., S. 125.

fungieren als Orientierungsrahmen für Prozesse der Textkonstitution und des Textverstehens⁴⁴

‚Textmuster‘ haben demnach eine ökonomisierende und zugleich steuernde Funktion. Steuerung schließt an die Frage an, was als Textsorte – der jene Muster zugrunde liegen – gilt. Geltung leitet sich u. a. daraus ab, welche „Merkmale [...] textsortenkonstitutiv sind, d. h. ihr Auftreten ist obligatorisch“⁴⁵ von Merkmalen, die „textsortenspezifisch [sind - die Verf.] d. h., sie treten häufig bei einer Textsorte auf, sind aber nicht notwendig“.⁴⁶

In der Linguistik werden Textsorten ‚typologisiert‘. Der Begriff ‚Texttypologie‘ kennzeichnet eine Forschungsrichtung, „der es um systematische Klassifizierung von Texten mittels universell anwendbarer wissenschaftlicher Kategorien geht“⁴⁷.

Für Typologisierungen gegebene Schwierigkeiten bestehen neben terminologischen Abgrenzungen⁴⁸ u. a. darin, ‚textinterne‘ Merkmale, d. h. Merkmale wie Satztypen, Tempora, Lexik etc. und ‚textexterne‘ Merkmale, d. h. Aspekte der Kommunikation, des Kontextes etc., gleichermaßen hinreichend zu berücksichtigen. ULLA FIX regt zusätzlich dazu an, Textsorten im Kontext ihrer Veränderungen im Blick zu behalten. „Mit der Veränderung von Mustern“, so FIX, „ändern sich die Textexemplare, verschiebt sich möglicherweise der Bestand einer Textsorte, weil sich Texte nicht mehr eindeutig zuordnen lassen“.⁴⁹ Vor dem Hintergrund der Betrachtung von Text als einem multidimensional angelegten Ereignis, das einem Wandel unterliegt, besteht Einigkeit „In der Text(sorten)linguistik“ demnach darin, „dass eine Textsortenanalyse verschiedene Beschreibungsdimensionen kombinieren muss“, sodass als

⁴⁴ FANDRYCH, CHRISTIAN/THURMAIR, MARIA: *Textsorten im Deutschen. Linguistische Analysen aus sprachdidaktischer Sicht*. Tübingen 2011, S. 16.

⁴⁵ a.a.O.

⁴⁶ a.a.O.

⁴⁷ ADAMZIK, KIRSTEN: „Einleitung: Aspekte und Perspektiven der Textsortenlinguistik“, in: Dies: *Textsorten – Texttypologie: eine kommentierte Bibliographie*. Münster 1995, S. 30.

⁴⁸ WOLF-DIETER KRAUSE benennt eine grundlegende, mit Typologisierungsvorhaben verbundene Schwierigkeit, die bereits darin liegt, den Status unterschiedlicher Textsorten terminologisch voneinander abzugrenzen. So spricht KRAUSE von „kontroversen Auseinandersetzungen zum Status von Textsorten (-typen, -arten, -klassen, -formen)“, wobei der Autor sich für den Begriff ‚Textsorte‘ entscheidet. WOLF-DIETER KRAUSE: „Zum Begriff der Textsorte“, in: Ders: WOLF-DIETER KRAUSE (Hg.): *Textsorten. Kommunikationslinguistische und konfrontative Aspekte*. Frankfurt a. M. 2000, S. 30. Damit folgt der Autor einer Tendenz, nach der anlehnend an OLAF KRON „am häufigsten [...] von „Textsorten“ gesprochen“ wird. OLAF KRON: *Probleme der Texttypologie. Integration und Differenzierung handlungstheoretischer Konzepte in einem Neuansatz*. Frankfurt a.M. 2002, S. 5.

⁴⁹ FIX, ULLA: „Das Rätsel. Bestand und Wandel einer Textsorte. Oder: Warum sich dir Textlinguistik als Querschnittsdisziplin verstehen kann“. In: BARZ, IRMHILD/FIX, ULLA/SCHRÖDER, MARIANNE/SCHUPPENER GEORG (Hg.): *Sprachgeschichte als Textsortengeschichte*. Frankfurt a.M. 2000, S. 192.

Dimensionen „die Kommunikationssituation, die Textfunktion, die thematisch-strukturelle und die formal-grammatische Ebene“ heranzuziehen sind.⁵⁰

Innerhalb der 90er Jahre nehmen auf Textsorten bezogene Beschreibungsmodelle im Rahmen der Fachsprachenforschung zu, sodass damit auch das Feld der Fachkommunikation in den Blick rückt. KVAM kennzeichnet Fachkommunikation als „institutionell-berufliche, verbindliche Kommunikation einer Fachperson im Rahmen des übergeordneten Handlungsinteresses einer Institution“.⁵¹ An dieser Stelle wird deutlich, dass Fachkommunikation einem übergeordneten institutionellen Interesse geschuldet ist. Dementsprechend wird auch der fachliche Austausch durch den Rückgriff auf Fachtextsorten einerseits ökonomisiert, andererseits gesteuert. Um genau diese Ambivalenz transparent zu machen, erscheint (Fach)Textsortenforschung nicht nur kommunikationsbefördernd, sondern ist auch kritisch zu hinterfragen. So macht JAN ENGBERG deutlich:

Fachtextsorten sowohl in ihrer Eigenschaft als Bestandteile von Typologien als auch in ihrer Eigenschaft als konventionalisierte Muster sprachlicher Tätigkeit spielen nach wie vor eine herausragende Rolle als Rahmen für die Beschreibung fachlicher Kommunikation⁵²,

weist jedoch auch darauf hin:

„Die Konzentration auf Typen, Muster und ihre Regelmäßigkeit führt zu einer zu starren Auffassung davon, woraus eine fachliche Kommunikation besteht und was für eine Fachtextsortenbeschreibung relevant ist.“⁵³

Ergänzend legt er dar, da Ähnlichkeiten zwischen Texten und Textsorten betont werden, fehle Aufmerksamkeit, die sich auf individuelle oder kulturelle Besonderheiten bestimmter Textsorten oder auf weniger standardisierte Textsorten beziehen. Darüber hinaus spiele bei den allermeisten fachkommunikativen Tätigkeiten neben dem Wissen um standardisierte Elemente auch die Fähigkeit eine große Rolle, in der aktuellen Situation kreativ und angemessen agieren

⁵⁰ FANDRYCH, CHRISTIAN/THURMAIR, MARIA: *Textsorten im Deutschen. Linguistische Analysen aus sprachdidaktischer Sicht*. A.a.O., S. 17.

⁵¹ KVAM, SIEGMUND: „Fachkommunikation und Klassifizierung Fachtexten“. In *Fachsprache* 20 (1998) H.1/2, S. 31.

⁵² ENGBERG, JAN: „Fachtextsorten und Wissenstransfer“. In: HABSCHIED, STEPHAN (Hg.): *Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen. Linguistische Typologien der Kommunikation*. Berlin/New York 2011, S. 200.

⁵³ a.a.O.

zu können.⁵⁴ Nicht zuletzt könne die textsortenorientierte Sichtweise auch den Blick auf interdiskursive Relationen zwischen Texten versperren, d. h. auf Relationen zwischen der Kommunikation in unterschiedlichen Diskurstypen. „Solche interdiskursiven Relationen“ so der Autor, „werden eher sichtbar, wenn die Textsorte nicht als privilegierter Ort kommunikativer Routinen aufgefasst wird, sondern die Routinen an sich als das zentrale Merkmal gesehen wird“.⁵⁵

Die in der Forschungsarbeit analysierten Textbeiträge liegen dem ersten Teil der Forschungsarbeit zugrunde, d. h. den Kapiteln eins bis drei. Die Beiträge entstammen Fachencyklopädien, einer Zusammenstellung von Vorträgen, die in Form einer Monographie verfasst sind, einer Dissertation und einem Lexikonartikel. In Kapitel eins werden Textzitate aus zwei unterschiedlichen Textsorten unter dem Aspekt „Fin de siècle - Pendereckis Bezüge zur Moderne“ vorgestellt. Die unter Punkt 1.1. ausgewählten Quellen gehören zur ausgewiesenen Textsorte der Enzyklopädie. Herangezogen werden einschlägigen Fachlexika der Musikwissenschaft, namentlich die *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) und das *New Grove Dictionary*. Die Ausführungen unter Punkt 1.2 beziehen sich auf eine Monographie KRZYSZTOF PENDERECKIS. Sie trägt den Titel *Labyrinth of time, Five adresses fort he end of the millenium*. Da beide Textsorten, die enzyklopädische und monographische, in ihrer Spezifik auf PENDERECKIS Bezüge zur Moderne verweisen, werden sie einerseits gemeinsam, andererseits aus unterschiedlichen Blickwinkeln vorgestellt. Während die Beiträge der Enzyklopädien ihrem Status entsprechend an der Vermittlung von Information und Nicht-Information gemessen und hinterfragt werden, lässt sich die Monographie PENDERECKIS aus einem weiter gefassten Blickwinkel betrachten. Ergänzend zum Textstatus und daran geknüpfter Legitimationsansprüche geht es um die Frage, inwieweit PENDERECKI als Autor in Erscheinung tritt.

Die untersuchten Textbeispiele werden als ‚Fachtexte‘ behandelt. Ausgehend vom ‚Fach‘ als einem spezifischen Tätigkeitsfeld⁵⁶ haben „Die kommunikativen Bedürfnisse des Faches“ so ROSEMARIE GLÄSER „zur Entwicklung eines fachspezifischen Sprachgebrauchs geführt“.⁵⁷ Im Unterscheid zu ‚Text‘ erweist sich ‚Fachtext‘ nicht als allgemeines, sondern als tätigkeitsspezifisches „Ergebnis einer kommunikativen Handlung“.⁵⁸ ROSEMARIE GLÄSER

⁵⁴ vgl. a.a.O., S. 201.

⁵⁵ a.a.O., S. 202.

⁵⁶ Ausführlich zum Fachbegriff, vgl. ROSEMARIE GLÄSER. *Fachtextsorten im Englischen*. Tübingen 1990, S. 14

⁵⁷ GLÄSER, ROSEMARIE. *Fachtextsorten im Englischen*. Tübingen 1990, a.a.O., S. 15.

⁵⁸ a.a.O., S. 18.

unterscheidet zwischen ‚fachinterner‘ und ‚fachexterner Kommunikation‘. ‚Fachinterne Kommunikation‘ umfasst „Fachtexte mit einem hohem Spezialisierungs- und Fachlichkeitsgrad, die auf Seiten der Kommunikationspartner die entsprechende Fachkompetenz voraussetzen und fachliche Information vermitteln“,⁵⁹ ‚fachexterne Kommunikation‘ „Fachtexte mit einem abnehmenden Fachlichkeitsgrad, der maßgeblich durch Strategien der Didaktisierung, Popularisierung und Werbung beeinflusst wird“.⁶⁰ Ausgehend von dieser Unterscheidung, ist „der Übergang von Textsorten der fachinternen zur fachexternen Kommunikation wie auch der Fachsprache zur Allgemeinsprache fließend“.⁶¹ Dass ihre Beobachtungen auch auf nicht englischsprachige Fachtexte übertragen werden können, schließt GLÄSER dezidiert ein, indem sie bereits einleitend formuliert: „Die Untersuchungsergebnisse dürften [...] auch übereinzelsprachlich von Bedeutung sein“.⁶²

Nach GLÄSERS Typologisierung, die sie ausweist als *Typologie schriftlicher Fachtextsorten*,⁶³ handelt es sich bei Texten, die in Enzyklopädien, Monographien, Dissertationen, Lexika oder als Essays erscheinen, sofern sie nicht einer popularisierenden Textsorte zuzurechnen sind (wie u.a. Sachbüchern, Kinder- oder Jugendlexika)⁶⁴ um ‚Primärtextsorten‘ der ‚fachinternen Kommunikation‘.⁶⁵ ‚Primärtextsorten‘ verweisen auf Primärtexte und erscheinen somit selbst als ‚abgeleitete Texte‘. Als solche „vertexten [sie – die Verf.] faktisch einen bereits vorliegenden Text erneut durch Auswahl, Verdichtung, Kommentierung oder Wertung fachlicher Information“.⁶⁶ Im Folgenden führt GLÄSER eine für Lexika Artikel vorgenommene Unterscheidung ein, zu der es heißt: „Während das Fachlexikon in der Regel Stichwortartikel enthält [beinhaltet – die Verf.] die Fachencyklopädie längere Artikel“.⁶⁷ Für beide Textsorten benennt die Autorin „erwartbare *Kommunikationsverfahren*“⁶⁸, konkret: „das Definieren und Explizieren“, wobei für Enzyklopädien ergänzend auch „das Feststellen, Referieren, Beschreiben“ sowie „das Kommentieren und Beurteilen“.⁶⁹ Während die ersten drei der genannten ‚Kommunikationsverfahren‘ auf die Vermittlungsform des Beschreibens hinweisen, zeigt sich, dass in enzyklopädischen Texten auch kommentiert und beurteilt wird. Zu fragen

⁵⁹ a.a.O., S. 47.

⁶⁰ a.a.O.

⁶¹ a.a.O., S. 49.

⁶² a.a.O., S. 1.

⁶³ vgl. GLÄSER, a.a.O., S. 50.

⁶⁴ a.a.O., S. 51.

⁶⁵ a.a.O., S. 50.

⁶⁶ a.a.O., S. 48..

⁶⁷ a.a.O.

⁶⁸ a.a.O.

⁶⁹ a.a.O.

wäre, in welcher Weise wird kommentiert? Ist der Kommentar der Darstellungsform ‚angemessen‘ oder ggf. ein konnotierender Teil dessen, worüber ein Autor dann nur scheinbar ‚informiert‘? Auch das Beurteilen kann unterschiedlich gestaltet sein und wäre zu messen an der Form der Darstellung.

Kapitel 1.2 rekurriert auf eine Zusammenfassung von Vorträgen PENDERECKIS. Betrachtet unter dem Aspekt der kommunikativen Beschaffenheit rückt PENDERECKIS Monographie in die Nähe eines Essays und gehört zu den ‚Fachtextsorten der fachinternen Kommunikation‘. Dementsprechend qualifiziert GLÄSER die Textsorte ‚Essay‘ als ‚fachbezogen‘, wobei sie problematisiert:

Die Textsorte Essay hat keineswegs eindeutigen Bezug zur Fachkommunikation, zumal die Wurzeln des Essays in die Kunstprosa wie auch in die Publizistik zurückreichen. Demzufolge sind drei Textsortenvarianten des Essays zu unterscheiden: 1. Der *Essay der Gattung der Kunstprosa* [...] 2. Der *Essay als Gattung der Publizistik* [...] 3. Der *Essay als Textsorte der fachbezogenen Kommunikation*.⁷⁰

Im Folgenden führt die Autorin „wesentliche Merkmale“ an, „die der fachbezogene Essay mit dem Essay der Kunstprosa und der Publizistik teilt“⁷¹, darunter: „die Darstellungshaltung des Autors, der [...] durch die *Wir*-Form und Appellsätze einen impliziten Dialog mit dem Adressaten aufbaut“⁷² sowie „das *Überschreiten der Fachgebietsgrenzen* durch [...] Vergleiche verschiedener Phänomene in Raum und Zeit, das Einbringen von Bildungsgut aus einer humanistischen Allgemeinbildung (u.a. Anspielungen auf die Bibel und die Antike)“ als auch „*individualistische Züge des Autors* durch [...] Metaphern und bildhafte Vergleiche, die zugleich einen heuristischen Wert haben können“.⁷³ Trotz jener „eigenwillige(n) Darstellungsweise“ bzw. „subjektiven Eigentümlichkeiten“⁷⁴, die dem Verfasser eines Essays gestattet sind, bleibt die Kommunikation eine „stets an objektiven Sachverhalten zu messende [fachinterne- die Verf.]“.⁷⁵

⁷⁰ a.a.O., S. 73-74.

⁷¹ a.a.O., S. 75.

⁷² a.a.O.

⁷³ a.a.O., S. 76.

⁷⁴ a.a.O.

⁷⁵ a.a.O., S. 74.

Die in Kapitel zwei zugrunde gelegte Dissertation wurde verfasst von DANUTA MIRKA und trägt den Titel „The sonoristic structuralism of Krzysztof Penderecki“. Anlehnend an GÖPFERICH gehört die Textsorte ‚Dissertation‘ zwar in die gleiche Textgruppe wie Monographien. Sie präsentiert ihre Information jedoch nicht wie für Monographien anderen Zuschnitts zu beobachten, ‚publizistisch aufbereitet‘, sondern ‚faktenorientiert‘. „Diese Art der Informationspräsentation“ so die Autorin, „ist durch schlichte Darstellungsweise gekennzeichnet. Im Vordergrund steht die reine Informativität“.⁷⁶

Kapitel drei liegt ein Beitrag aus dem einschlägigen, über Komponisten der ‚Neuen Musik‘ informierenden Musiklexikon *Komponisten der Gegenwart* (KDG) zugrunde. Eine im Vergleich zu Enzyklopädien erforderliche Einschränkung für ‚Primärtexte‘, hier Lexika, ergibt sich nach GLÄSER bereits aus einer „obligatorischen Informationsverdichtung“⁷⁷. Dementsprechend beschränkt sich das ‚erwartbare Kommunikationsverhalten‘ in Form von Stilfiguren ‚fachinterner Kommunikation‘ auf einige wenige, von denen z. B. Metaphern und Kommentare ausgenommen sind.⁷⁸ Hier fragt sich, inwieweit eine ‚nicht erwartbare‘ metaphorische Vermittlungsform innerhalb eines Lexikonartikels die Frage der Fachtextsorte ggf. infrage stellt oder, aus einer anderen Perspektive betrachtet, gerade jene Textsortenzugehörigkeit als bereits ‚legitimierte‘ für sich nutzt, um ggf. ‚Fachinformationen‘ zu behaupten, deren Informationsstatus fragwürdig erscheint.

Im ersten Teil der vorliegenden Untersuchung werden in den Kapiteln eins bis drei, unter der Überschrift *I Legitimation und Konstruktion*, zwei durch Voraussetzungen und Grenzen eingeschränkte Legitimationsmodelle von Rezeptionstexten zu PENDERECKI vorgestellt. Diese Modelle kennzeichnen zwei polar sich ausschließende ontologische Verfahren der Erkenntnisgewinnung und gliedern diesen Teil der Untersuchung in zwei unterschiedliche Bereiche von *Legitimationsverfahren*. Im ersten geht es in den Kapiteln eins und zwei um Beobachtungen zur Frage nach PENDERECKIS Bezügen zur Moderne. Nach einer in Kapitel eins zunächst vorgestellten Voraussetzung (1) werden Grenzen (1) aufgezeigt, die die Hierarchisierung des Subjekts erkennen lassen. Hierarchisierung schlägt sich darin nieder, PENDERECKIS Klangkompositionen auf ontologische Phänomene wie ‚Substanz‘ oder emphatisch zur Vorstellung gebrachten ‚Inhalt‘ zuzuschneiden. Nach einer Voraussetzung (2) differenzieren Grenzen (2) die Selbstdarstellungen PENDERECKIS aus, die den Subjektbegriff

⁷⁶ GÖPFERICH, SUSANNE: *Interkulturelles Technical Writing, Fachliches adressatengerecht vermitteln*. Tübingen 1998, S. 96.

⁷⁷ GLÄSER, ROSEMARIE. *Fachtextsorten im Englischen*. a.a.O., S. 108.

⁷⁸ a.a.O.

der Moderne in der Kategorie der ‚Authentizität‘ zur Vorstellung bringen. Deutlich werden Autorfunktionen, mithilfe derer die Genieästhetik aktualisiert wird, sodass die Fragestellung der Fortschreibung von Vermittlungsstrategien des 18. Jahrhunderts ins Blickfeld rückt. Gegenstand des Kapitels zwei ist die Forschungsarbeit DANUTA MIRKAS *The Sonoristic Structuralism of KRZYSZTOF PENDERECKI*. Zunächst wird nach der dieser Forschungsarbeit zugrunde liegenden Voraussetzung gefragt, sodass im Anschluss daran Grenzen die ‚wissenschaftliche‘ Rezeption von Musik im außermusikalischen Kontext aufdecken. Offengelegt wird eine auf Wertung beruhende Konstruktion von Substanzbegriffen, von denen ‚Ausdruck‘ als Garant historisch gelenkten Fortschritts sichtbar gemacht wird, neben einem PENDERECKI als Mythos verklärenden Vermittlungskonzept der Autorin. Im Bereich des zweiten *Legitimationsverfahrens* ermöglicht dann Kapitel drei die voraussetzungsreiche Verortung des Oeuvres PENDERECKIS ‚Zwischen Tradition und Avantgarde‘ zu problematisieren. Dies erfolgt anhand eines auf den Terminus ‚gemäßigte Moderne‘ rekurrierenden Zitats des Autors REINHARD SCHULZ mittels einer sprachlichen Analyse. Nachdem die Voraussetzung vorgestellt wird, verdeutlichen Grenzen, mithilfe welcher vornehmlich auf Metaphorik beruhender Rhetorik der Autor seine als Information deklarierte Äußerung zur Rezeption PENDERECKIS konstruiert. In der Folge können damit verbundene Vermittlungsfunktionen transparent gemacht werden.

Im zweiten Teil der Untersuchung geht es unter der Überschrift *II Konstruktion und Spaltung* in den Kapiteln vier bis neun darum, jene Schnittstellen aufzudecken, an denen sich die unter I ermittelten Grenzen systemtheoretisch und diskursanalytisch als „systemlogisch“ erwartbare Legitimationsstrategien erweisen. Erlauben diese, hierarchische Konzepte implizit fortzuschreiben, ‚erlaubt‘ eine dementsprechende Fortschreibung, dass sich Selbstbeschreibungen an einem Ort des Verborgenen in Form defizitärer Zuschnitte reproduzieren. Die Merkmalspezifika jener Zuschnitte wirft Fragen auf nach der diskursiven Funktion ihrer defizitären Beschaffenheit.

I Legitimation und Konstruktion

Legitimation durch Anschluss

1 ‚Fin de siècle‘ – PENDERECKIS Bezüge zur Moderne

Den geschichtlichen Prozess der Rezeption des Oeuvres PENDERECKIS so aufzuschlüsseln, dass eine kritische Beschreibung von musikwissenschaftlichem Umgang mit Rezeption möglich wird, die nicht transparent gemachte Vorverständnisse aufdeckt, erfordert, PENDERECKIS Selbstverständnis zu reflektieren. Es geht um die Frage, welche musikalischen Maßstäbe setzt der Komponist, welchen Einflüssen unterliegt sein künstlerisches Handeln und welche Ziele verfolgt PENDERECKI mit seinem Schaffen, aus eigener Perspektive betrachtet? Um jenes breite Spektrum tendenziell erschließen zu können, erscheint es hilfreich, danach zu fragen, welche Aussagen PENDERECKI über sich selbst trifft und welche Bezüge er herstellt. Aufschlussreich scheint, konkret aufzuzeigen, wie sich der Komponist zu seinem Oeuvre positioniert und welche Haltung PENDERECKI zur Rezeption einnimmt, insbesondere vor dem Hintergrund jener Kontroverse, die die Wahl der musikalischen Mittel in seinen frühen Werken wie *Anaklasis* oder *Threnos*, im Unterschied zu seinen späteren wie der *Lukaspassion* oder der *2. Sinfonie*, betrifft. Äußerungen PENDERECKIS zu seinem Schaffen sollen Einblick verschaffen in PENDERECKIS auf Musik bezogene Ästhetik. Damit verbunden ist es möglich, PENDERECKIS Haltung aufzuzeigen, die der Komponist zur - im Hinblick auf seine Person - kontrovers geführten Avantgardediskussion einnimmt. Da PENDERECKIS Selbstverständnis an Voraussetzungen geknüpft ist, dienen informierende Diskursbeiträge als erster Bezugsrahmen und werden gekennzeichnet als *Voraussetzung* (1). *Grenzen* (1) zeigen auf, inwieweit die als ‚Information‘ deklarierten Beiträge auf Vorverständnissen beruhen, die dem Rezipienten nicht transparent gemacht werden. Um PENDERECKIS Selbstverständnis vorab in einen musikwissenschaftlichen und -geschichtlichen Kontext einzuordnen, werden zunächst Aspekte lexikalischer Diskursbeiträge zu PENDERECKI vorgestellt. Aufgefasst als ‚erwartbare Kommunikationsverfahren‘, erweisen sich lexikalische Diskursbeiträge, hier solche, enzyklopädischer Art, als legitimierte Informationen. Anlehnend an GLÄSER weisen sie nicht nur ein beschreibendes oder anders referierendes Format auf, sondern schließen mit ein, dass

der Verfasser seinen Gegenstand der Darstellung kommentiert und beurteilt.

Innerhalb ihrer Diskursbeiträge rekurren die Autoren auf PENDERECKIS - vornehmlich in seinem Text *Labyrinth of time* - unverblümete Kritik an jenem unter dem Begriff „Avantgarde“ etablierten Phänomen, dem im musikwissenschaftlichen Diskurs zur neuen Musik eine Schlüsselrolle zukommt. Der Text *Labyrinth of time* spiegelt PENDERECKIS Selbstverständnis nicht als Teilnehmer eines Dialoges wider, sondern als Autor einer Monografie. Insofern geht es nicht um interaktiv erzeugte Antworten oder Fragen, die *Penderecki* im Zuge eines Interviews oder eines anders strukturierten Gesprächs artikuliert, sondern um eine Form, in der PENDERECKI eigene Perspektiven mit Bezügen zur Moderne entwirft. Vor diesem Hintergrund rücken PENDERECKIS Aussagen und Selbstaussagen nicht nur aus einer kontextuellen, sondern auch aus einer textuellen Perspektive in ihrer diskursiven Funktion in den Blick. Unter *Voraussetzung* (2) wird somit hinterfragt, inwieweit PENDERECKIS Äußerungen den Komponisten als Autor ausweisen. Dem Text eingeschriebene Vorverständnisse, werden unter *Grenzen* (2) problematisiert.

Für die neunziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts erscheint PENDERECKIS Text *Labyrinth of time. Five adresses for the end of the millenium* signifikant für Einblicke in metaphorisch breit angelegte, kunst-, literatur- und religionsphilosophische Betrachtungen des Komponisten und der für ihn damit verbundenen Bezüge zur Moderne.⁷⁹ Gefragt wird, inwieweit die Autoren den Rezipienten im Rahmen eines jeweils ‚erwartbaren Kommunikationsverfahrens‘, über Sachverhalte, die sich auf die Wahrnehmung PENDERECKIS beziehen, informieren. Die politische Situation Polens und damit verbunden das für Polen zu jener Zeit spezifische Verhältnis zwischen Kirche und Staat spiegelt geschichtliche Hintergründe des „frühen PENDERECKI“ (1956 – 1966) wider.⁸⁰ Bis zur Entstehung der Lukaspassion 1966 lag PENDERECKIS kompositorische Ausrichtung darauf, auf der Microebene klanglich, rhythmisch und spieltechnisch ein bemerkenswert komplexes Spektrum von Klangfarben zu entfalten.

⁷⁹ Der Begriff ‚Moderne‘ geht zurück auf das Adjektiv ‚modern‘. Mit Erscheinen seiner Monografie *Neue Musik. Versuch einer kritischen Einführung*. (1958), macht RUDOLPH STEFAN als ein Autor auf sich aufmerksam, der den Diskurs um Neue Musik entscheidend mit prägt. STEFAN weist dem Wort ‚modern‘ für das Musikschrifttum des früheren 19. Jahrhunderts die Funktion eines Gegenbegriffs zu ‚antik, klassisch, christlich und mittelalterlich‘ zu.

⁸⁰ Zu historisch-politischen Hintergründen vgl. LEONID LUKS: *Katholizismus und politische Macht im kommunistischen Polen 1945-1989. Die Anatomie einer Befreiung*. Wien 1993, S. 15 ff.

Voraussetzung (1)

1.1 Diskursbeiträge in Lexika

Folgt man einschlägigen Musikenzyklopädien wie dem *New Grove Dictionary of Music and Musicians* oder der *Musik in Geschichte und Gegenwart*, so zeichnen sich in beiden Nachschlagewerken Brüche in PENDERECKIS kompositorischem Verlauf aus. Bereits an dieser Stelle sei auf die Symptomatik einer Fragestellung hingewiesen, die einen auffallenden Wechsel der von PENDERECKI im Laufe seines kompositorischen Werdegangs verwendeter musikalischer Stilmittel zu einem Gegenstand macht, der bewertet wird. Es fällt auf, dass in der Rezeption aus einer Perspektive moralischer und ästhetisch-ideologischer Überzeugung die künstlerische Bedeutung des Komponisten und seiner Kompositionen im Schein ‚Neuer Musik‘ bewertet wird. Unter diesem Vorzeichen gelten Brüche als geschichtlich bestimmte Ereignisse einer den kontinuierlichen Fortschritt generierenden ‚Neuen Musik‘.

Während MIECZYSLAW TOMASZEWSKI als Verfasser des PENDERECKI-Artikels in der *Musik in Geschichte und Gegenwart* von „Phasen“ ausgeht, innerhalb derer PENDERECKI „zuweilen ziemlich radikal“ seine Ausdrucksmittel verändert habe, „dabei aber seiner Kunst im Grundsatz treu“ geblieben sei⁸¹ (moralischer Ansatz), verweist ADRIAN THOMAS als Verfasser des Artikels im *New Grove Dictionary* auf einen Diskurs, vor dessen Hintergrund die auf Musik bezogene Haltung PENDERECKIS nicht Fragen zum Komponisten aufwirft, sondern Fragen „about the nature and purpose of contemporary music“.⁸² Zu prüfen wäre, was THOMAS unter „nature“ zeitgemäßer Musik versteht. Mit dem Zitat, so wird nachfolgend deutlich, bezieht sich der Autor ADRIAN THOMAS auf eine Äußerung PENDERECKIS, die dessen Auffassung von Musik als Substanzbegriff in den Blick rückt. Dementsprechend aktualisiert THOMAS einen (ästhetisch-) ideologischen Ansatz.

⁸¹ FINSCHER, LUDWIG (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 13. Stuttgart 2005, S. 2.

⁸² THOMAS, ADRIAN: „PENDERECKI, KRZYSZTOF“. In: *Grove Music online*. www.oxfordmusic.com. S. 4.

1.1.1 PENDERECKIS ‚experimentelle Phase‘ (1956-1966)

Für TOMASZEWSKI schließt mit dem Jahr 1966 PENDERECKIS erste Schaffensphase ab. TOMASZEWSKI bezeichnet die Zeit von 1958 (markiert durch PENDERECKIS Kantate *Aus den Psalmen Davids*) bis 1966 (begrenzt von der in Münster uraufgeführten *Passio secundum Lucam*) als „Phase des Experimentierens mit expressiven Klangflächen“.⁸³ In diese Zeit fallen Kompositionen unterschiedlicher Genres. Im Bereich der Vokalmusik sind es - neben der liturgischen Form der *Psalmen Davids* - die weltliche Kantate *Strophen* (1959) sowie *Threnos* (1960), *Anaklasis* (1960) und *Polymorphia* (1961), wobei PENDERECKI die letzten drei hier aufgezählten Musikstücke als Werke für Streicher komponierte.

Bezogen auf jene Kompositionen für Streicher informiert TOMASZEWSKI darüber, dass die Werke aus radikal erweitertem Klangmaterial konstruiert und durch nichtklassische Artikulationsweisen auf den Streichinstrumenten um Effekte erweitert worden seien. THOMAS stellt zum Teil die genannten drei Kompositionen in den Kontext der 1958 uraufgeführten *Emanationen* (1958) für zwei Streichorchester, einer Komposition, bei der die Instrumente des zweiten Streichorchesters eine kleine Sekunde höher gestimmt werden mussten. Für den Autor stellt diese Komposition eine Voraussetzung für *Anaklasis*, *Threnos* und *Fonogrammi* (1961) dar, PENDERECKIS konzertanter Komposition für Flöte und Kammerorchester. An dieser Stelle ist zu bemerken, dass die Autoren MIECZYSLAW TOMASZEWSKI und ADRIAN THOMAS das Ereignis zur Komposition *Polymorphia* (1961) im Hinblick auf eine die Rezeption bestimmende Diskussion darüber, warum in diesem Musikstück vom Komponisten als Schluss ein C-Dur-Akkord verwandt wurde, nicht näher erwähnen. Im Diskurs ging es um die Frage, ob und wie sich tonale Elemente (wie hier der C-Dur-Akkord) vor dem Hintergrund eines von ADORNO in seiner 1949 erschienenen *Philosophie der neuen Musik* entwickelten Primats vom ›Kanon des Verbotenen‹ mit diesem einflussreichen philosophischen Theorem verbinden ließen.

1.1.2 PENDERECKIS Kritik am Phänomen ‚Avantgarde‘

Auch ADRIAN THOMAS nähert sich der Thematik des ‚frühen PENDERECKIS‘, jedoch auf eine Weise, die er codiert. In einem Vermittlungsmodus, der sprachlich vorerst verschlüsselt

⁸³ FINSCHER, LUDWIG (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 13. Stuttgart 2005, S. 267.

erscheint, stellt der Autor PENDERECKIS Standpunkt zum Phänomen ‚Avantgarde‘ dar und rückt diesen in einen zunächst mehrdeutigen Kontext, der zu dechiffrieren ist.

Zunächst beschreibt THOMAS PENDERECKIS Orientierung an GUSTAV MAHLER. Diese, so THOMAS, werde deutlich am Beispiel der dritten Symphonie PENDERECKIS aus dem Jahr 1995. In diesem Zusammenhang stellt der Verfasser zunächst PENDERECKIS „sustained central adagio“ heraus als etwas, „which makes the strongest case for Penderecki’s new communicable language“⁸⁴. Auf den Komponisten und dessen Selbstauskunft verweisend, schreibt THOMAS: „In 1998 he [PENDERECKI - die Verf.] wrote in a foreword to a catalogue of his sketches that he felt he was getting close to the essence of music“⁸⁵.

An dieser Stelle geht der Autor auf PENDERECKIS Monographie *Labyrinth of time*⁸⁶ ein. THOMAS legt Äußerungen des Komponisten als einen Beitrag aus, in dem PENDERECKI Ansichten formuliere, die, setzt man sie in Verbindung mit PENDERECKIS ‚frühen Kompositionen‘, auch diesen gegenüber abwertend erscheinen.⁸⁷ Eine solche Negativkonnotation zeigt sich in Form einer allgemeinen Kritik an einer ‚experimentellen Avantgarde‘. So führt THOMAS fort: „By implication, these views [PENDERECKIS Äußerungen in *Labyrinth of time* - die Verf.] are somewhat dismissive of his music of the 1960s“⁸⁸, wobei der Autor zugleich, d. h. unmittelbar im Satz, seine Annahme kommentiert, indem er nur durch ein Komma getrennt beinahe nahtlos bündig feststellt: „arguably his most distinctive contribution to 20th-century culture“⁸⁹.

Diese Behauptung, nach der PENDERECKI einen für die Rezeption entscheidenden, hier offenbar in die Superlative zu kennzeichnenden, d. h. in seiner Bedeutung offenbar nicht steigerbaren Beitrag zur Kultur des 20. Jahrhunderts geleistet habe, erscheint in der Auslegung (zunächst) mehrdeutig. Als besonderer Beitrag für die Kultur des 20. Jahrhunderts, der für PENDERECKI im Vergleich zu anderem markant erscheint, kann zweierlei gelten: Zum einen PENDERECKIS „music of the 1960s“ (ggf. bis zur *Lukaspassion* 1966), zum anderen die deutlich als pejorativ aufzufassende Kritik PENDERECKIS an einer am ‚Experiment‘ orientierten Ausrichtung neuer Musik. Denn PENDERECKI schreibt in Bezug auf die Komponisten STOCKHAUSEN (integral serieller Ansatz; elektronische Musik), NONO („engagierte Neue Musik“)⁹⁰, BOULEZ („work

⁸⁴ THOMAS, ADRIAN: „PENDERECKI, KRZYSZTOF.“ In: *Grove Music online*. www.oxfordmusic.com. S. 4.

⁸⁵ a.a.O.

⁸⁶ Zur Monographie *Labyrinth of time* siehe auch vorliegende Untersuchung (1.3 ff.).

⁸⁷ siehe fortlaufender Text.

⁸⁸ THOMAS, ADRIAN: „PENDERECKI, KRZYSZTOF“. In: *Grove Music online*. www.oxfordmusic.com. S. 4.

⁸⁹ a.a.O.

⁹⁰ DANUSER, HERMANN: *Die Musik des 20. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Bd. 7. Laaber 1984, S. 375.

in progress«⁹¹) und CAGE (,avantgardistische Zukunftsmusik')⁹² - namentlich ausgewählte Komponisten, die PENDERECKI als Repräsentanten der ,Avantgarde' ,Neuer Musik'⁹³ in den späten fünfziger Jahren heranzieht - in seiner oben genannten Monographie: „I realized that there was more of destruction than of building anew in the innovation that boiled down mainly to formal experiments and speculation“.⁹⁴ Im Anschluss daran spricht PENDERECKI ausdrücklich von einem „avant-garde trap of formalism“.⁹⁵

PENDERECKIS kritischer Bezug konzentriert sich dabei, wie aus den zuvor genannten Repräsentanten der sogenannten ,zweiten Avantgarde' neuer Musik der fünfziger Jahre hervorgeht, vorrangig auf die von Einrichtungen der *Darmstädter Ferienkurse* sowie des „Avantgarde-Festivals in Donaueschingen“⁹⁶ (d. h. des Festivals für neue Musik, die *Donaueschinger Musiktage*) gezielte Förderung serieller Kompositionen. In seinem später in *Labyrinth of time* übertragenen Vortrag „The tree inside“, heißt es, vorbereitend auf jene Kritik:

We young composers- hampered by the aesthetics of socialist realism that prevails in Poland- regarded the musical world of STOCKHAUSEN, NONO, BOULEZ and CAGE as liberation. I began my career, at a time, when there was still much left to discover.⁹⁷

Inwieweit sich die auf PENDERECKI bezogene Äußerung THOMAS nur vordergründig als ,mehrdeutig' erweist, soll im Nachfolgenden als ein Ereignis deutlich werden, das eine Grenze markiert.

Grenzen (1)

1.2 Hierarchisierung des Subjekts

Unter dem Begriff ,Grenzen' geht es um die Frage, inwieweit der Autor - hier ADRIAN THOMAS - dem Rezipienten vermittelt, dass der Gegenstand - hier Äußerungen zu PENDERECKI -

⁹¹ a.a.O., S. 6.

⁹² a.a.O.

⁹³ ,Neue Musik' wird hier seitens der Verfasserin im Unterschied zu neuer Musik in Anführungszeichen gesetzt, da jener Terminus - abweichend von der lexikalisch vermittelten Annahme HERMANN DANUSERS - entsprechend der Ausführungen dieser vorliegenden Untersuchung nur insofern als „historische Grundkategorie“ aufgefasst werden kann, als er nur dem (metatheoretisch verankerten) Anschein nach sogenannten „Einzelgefechten der musikalischen Tagespolitik entrückt“ sein soll.

⁹⁴ PENDERECKI, KRZYSZTOF: *Labyrinth of time. Five addresses for the end of the millennium*. Chapel Hill 1988, S. 16.

⁹⁵ a.a.O.

⁹⁶ HEISTER, HANNS - WERNER: *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*. Bd. 3. Laaber 2005, S. 80.

⁹⁷ PENDERECKI, KRZYSZTOF: *Labyrinth of time. Five addresses for the end of the millennium*. A.a.O., S. 15.

kontingent und somit diskontinuierlich zustande gekommen ist.⁹⁸ Die im lexikalischen Artikel von ADRIAN THOMAS dargelegte Kritik PENDERECKIS am Phänomen ‚Avantgarde‘ steht in einem für den Artikel relevanten Widerspruch. Da er spezifisch verschlüsselt wird, soll er im Folgenden transparent gemacht werden. Eine genaue Analyse des Textpotentials, das dem Rezipienten Vernetzungen suggeriert, die Vorverständnisse implizieren, erfordert, spezifische Facetten der Rezeption des ‚frühen PENDERECKI‘ als kontextuelle Voraussetzung mit zu bedenken. Unter diesem Vorzeichen wird beschreibbar, wie der Autor ADRIAN THOMAS implizit dialektisch verfährt, sodass eine verdeckte Vermittlungsstrategie deutlich wird, die dem Text ein zu hierarchisierendes Subjekt einschreibt. Stringent geht es darum, PENDERECKIS Klangfarbenkompositionen auf geschickte Weise als voraussetzungslos zu betrachtende Erzeugnisse der ‚Qualität‘ zu bewerten.

1.2.1 PENDERECKIS Klangfarbenkomposition im Kontext der Konstruktion von Qualität

Für THOMAS ist die Musik des Komponisten dessen bemerkenswertester Beitrag zur Kultur des zwanzigsten Jahrhunderts. Widerspruch zeigt sich in einer vor dieser Folie ambivalenten Auslegung des kritischen Bezugs. So lässt sich PENDERECKIS Kritik am ‚Experiment‘ als ein Verfahren der ‚Avantgarde‘ nicht nur auf serielle oder andere Musik beziehen, sondern auch auf seine eigenen frühen Kompositionen. Gerade diese jedoch, namentlich *Strophen* (Uraufführung 1959 beim *Warschauer Herbst*), *Aus den Psalmen Davids* (Uraufführung 1959 in Krakau) und *Emanationen* (Uraufführung 1961 bei den *Donaueschinger Musiktagen*), wurden durch die gleich dreifache Hauptpreisverleihung an den Komponisten beim Jugendwettbewerb des Verbandes Polnischer Komponisten in Warschau 1959 national ausgezeichnet. Zudem wurden jene Kompositionen durch das Festival für zeitgenössische Musik des *Warschauer Herbstes* in Polen sowie die *Donaueschinger Musiktage* in Deutschland bekannt und somit als ein Ereignis wahrgenommen, das PENDERECKI als Komponist nun international Aufmerksamkeit verschaffte. Diese galt einer Musik, die sich gerade über das emphatisch ‚Neue‘ postserieller Elemente als ‚avantgardistisch‘ auszeichnete. Vor diesem

⁹⁸ Vgl. auch in vorliegender Untersuchung (Einleitung, Anmerkung) ERIK FISCHERS Hinweis zur genannten Untersuchung ECKHARD GROPPS. LUHMANN erläutert zum Thema ‚Grenzen‘: „Die Grenzbildung unterbricht das Kontinuieren von Prozessen, die das System mit seiner Umwelt verbinden. Die Steigerung der Grenzleistung besteht in der Vermehrung der Hinsichten, in denen dies geschieht“. NIKLAS LUHMANN: *Soziale Systeme*. A.a.O., S. 54.

Hintergrund liest sich PENDERECKIS Avantgarde-Kritik als verblüffende Demontage serieller Musik, eine Haltung in der sich der Komponist von einem Kontext distanziert, der - je nach Perspektive – als Voraussetzung seines eigenen Erfolges interpretiert werden kann. In der Folge führte PENDERECKIS Avantgarde-Kritik, die einer Art Selbstdemontage gleichkam, zu einem Diskurs, der nicht nur Erstaunen, sondern auch entschiedene Skepsis hervorrief.

Zu PENDERECKIS frühen Kompositionen wurde hinterfragt, inwieweit kompositorische Bezüge/Nicht-Bezüge zu serieller Musik Kontinuität und damit kompositorischen Fortschritt oder Nicht-Fortschritt attestierten. In einer - PENDERECKI ‚rehabilitierenden‘ - Attitüde macht WOLFRAM SCHWINGER deutlich, dass der Komponist in seinen ersten drei Kompositionen zwar auf Formen serieller Musik zurückgreife, allerdings höchst eingeschränkt. Die Sprech- und Gesangsstimme gleichzeitig zu verwenden, wie es in PENDERECKIS achtminütiger Kantate *Strophen* vorgesehen ist, verweise kompositorisch nicht auf Reihentechnik der ›Zweiten Wiener Schule‹, sondern auf SCHÖNBERGS Dodekaphonie und dessen Oper *Moses und Aron*. PENDERECKIS Orientierung an Reihentechnik verweist nach SCHWINGER auf „Beziehungen zum nach-webernschen Vokalstil sowie auf Parallelen zu Kompositionen von BOULEZ“. SCHWINGER bemerkt: „Bei beiden, Boulez und Penderecki, ist wesentlich farbgebend die Xilorimba, ein Holzstabspiel von relativ weicher Tongebung“. Auch schreibe PENDERECKI „in seinen Strophen (wie Boulez in seinem *Marteau*) [...] fluktuierende Tempi vor“.⁹⁹

Die ausgezeichnete Komposition *Emanationen* setzt SCHWINGER in ein bestimmtes Verhältnis zu PENDERECKIS unmittelbar anschließenden Kompositionen, die der Autor von serieller Technik abgrenzt. So heißt es zunächst: „Noch ist alles in traditioneller Notenschrift notiert“.¹⁰⁰ Das Adverb „noch“ bereitet hier offenbar retrospektiv auf die Erweiterung traditioneller Notation PENDERECKIS zu graphischer Notation vor, konkret auf die Klangfarbenkompositionen *Anaklasis*, *Threnos* und das Stück *Dimensionen der Zeit und der Stille*. *Anaklasis* - eine Komposition für Streicher und Schlagwerk, die 1960 auf den *Donaueschinger Musiktagen* uraufgeführt wurde – bezeichnet SCHWINGER neben den Kompositionen *Threnos*, den *Dimensionen der Zeit und der Stille* sowie PENDERECKIS *erstem Streichquartett* als die „frühesten Beweise [...] dafür“, „dass das serielle Komponieren nun wirklich der Vergangenheit angehöre“.¹⁰¹ Innerhalb dieser Aufzählung allerdings nimmt *Threnos*, so wird weiterhin deutlich, eine Sonderstellung ein. Auch diese Musik wurde – wie

⁹⁹ SCHWINGER, WOLFRAM: *Penderecki. Leben und Werk*. Mainz 1994, S. 26.

¹⁰⁰ a.a.O., S. 161.

¹⁰¹ a.a.O.

die *Emanationen* - 1961 uraufgeführt, allerdings nicht in Darmstadt, sondern auf dem *Warschauer Herbst*.

Ausführungen zum Titel *Anaklasis* zeigen, dass SCHWINGER dieses Musikstück besonders hervorhebt. Der Rezipient erfährt nicht nur, der Titel *Anaklasis* bedeute ‚Brechung des Lichts‘, sondern auch, dass jenes Wort einem „Terminus der altgriechischen Metrik“ entspreche, „für das in bestimmten Fällen mögliche Vertauschen kurzer und langer Betonungen bei Chorjamben“.¹⁰² Obwohl sich PENDERECKI von der metrischen Bedeutung für den rhythmischen Ablauf habe anregen lassen – eine Einschätzung, die SCHWINGER PENDERECKIS Notiz aus dem ‚Donaueschinger Programmheft‘ 1960, anlässlich der Uraufführung des Stückes, entnimmt - ,weiß SCHWINGER:

wesentlicher für die Wahl des Titels *Anaklasis* dürfte die Hauptbedeutung, die Brechung des Lichts gewesen sein, natürlich nun im übertragenen Sinne: Brechung von Klangfarben, tönende Auffächerungen und Bündelungen in feinsten dynamischen Schattierungen.¹⁰³

Deutlicher noch auf die Bedeutung des Wechselverhältnisses von Klang und Geräusch hinweisend, ergänzt der Autor: „Am meisten interessierte Penderecki damals der nahtlose Wechsel von Klangeigenschaften, die flexiblen Übergänge von Klängen in Geräusche oder umgekehrt“.¹⁰⁴

In Bezug auf PENDERECKIS kompositorische Anleihe oder Nicht-Anleihe an Serialität räumt der Verfasser dann lenkend ein: „dass er [PENDERECKI - die Verf.] über die serielle Musik informiert war, zeigen gewisse Strukturen der *Emanationen* oder auch noch des Streicherstücks *Threnos*“.¹⁰⁵ „Gewisse Strukturen“ erscheinen hier als unspezifischer Hinweis auf PENDERECKIS Gebrauch serieller Technik. Diese scheint dem Verfasser grundsätzlich erwähnenswert, jedoch nur insoweit, als das Vorkommen serieller Technik, das ‚sachlich‘ präsentiert wird, unter dem Etikett ‚PENDERECKI war informiert‘ dazu dient, PENDERECKI als Komponisten ins Bild zu setzen, der es gezielt - so der Eindruck - nur bei „gewisse(n) Strukturen“ in den genannten Kompositionen beließ.

Dem Stück *Threnos*, so zeigen die Zitate, kommt somit eine Doppelfunktion zu: zum einen als Verweis auf Serialität, zum anderen als Abgrenzung von dieser. In der Funktion einer Abgrenzung figurierte *Threnos* offenbar als ein erst nach den prämierten *Emanationen*

¹⁰² a.a.O., S. 174.

¹⁰³ a.a.O.

¹⁰⁴ a.a.O.

¹⁰⁵ a.a.O., S. 26.

einsetzendes frühes Beispiel für PENDERECKIS Klangfarbenkomposition. Klangfarbenkompositionen entsprechen nach KARL H. WÖRNER einer „Sammelbezeichnung für Techniken, die verschiedene Formen der Klangflächen- und -farbenkomposition bevorzugen (Ligeti, Penderecki)“.¹⁰⁶ Der Autor legt dar, die Klangfarbenkomposition ist „im Anschluss an und als Absetzung von den Determinationsprozessen der seriellen Musik [entstanden – die Verf.]“¹⁰⁷ und zeichnet sich aus durch den „auffällige[n] Gebrauch (gereiht und geschichtet) ostinater Gestalten (melodisch, rhythmisch) sowie instrumentaler Spezialeffekte (z. B. Glissandi)“.¹⁰⁸

Emanationen ist eine zwischen 1958 und 1959 entstandene Komposition für zwei Streichorchester, die sieben bis acht Minuten dauert. ADRIAN THOMAS setzt diese frühe Komposition PENDERECKIS „in a strong contrast to Sierocki’s neo-classical Sinfonietta“.¹⁰⁹ Im Rahmen seines Kapitels ‚Engaging with the avant-garde‘ stellt THOMAS den Komponisten SEROCKI als einen polnischen Komponisten der „middle generation group of composers“ vor, welche „more cautious with regard to twelve note technique“ seien, sodass

in the sinfonietta [for double string orchestra - die Verf.] arguably the most successful Polish composition of 1956, triadic, quartal or octatonic configurations are more keenly sensed than twelve-note ideas.¹¹⁰

Demgegenüber repräsentierten die Jahre 1958 und 1959

the high point of polish composers’ interest in twelve-note techniques, and it is at this stage, that some members of the younger generation come into the picture, notably Górecki and Penderecki.¹¹¹

Vor diesem Hintergrund, so die Auslegung THOMAS’, betrachteten es die genannten Komponisten als eine Art kompositorische Verpflichtung, über Kenntnisse auf dem Gebiet serieller Technik zu verfügen. Unter der Voraussetzung einer lediglich der Sache geschuldeten Verpflichtung nimmt sich dann scheinbar umso bemerkenswerter aus:

The roster of pieces which were written in these two years, regardless of their level of indebtedness to serial techniques, is both substantial and of a quality which began to match what was happening in the west.¹¹²

¹⁰⁶ WÖRNER, KARL H.: *Geschichte der Musik*. Göttingen 1993, S. 537.

¹⁰⁷ a.a.O.

¹⁰⁸ a.a.O., S. 537.

¹⁰⁹ THOMAS, ADRIAN: *Polish music since Szymanowski*. New York 2005, S. 99.

¹¹⁰ a.a.O., S. 98.

¹¹¹ a.a.O., S. 99.

¹¹² a.a.O.

1.2.1.1 Qualität als ‚Substanz‘

Für THOMAS geht es u. a. in Bezug auf die Wahrnehmung des ‚frühen PENDERECKI‘ offenbar um zweierlei: Zum einen scheint der Autor an den Rezipienten zu appellieren, die Kompositionen PENDERECKIS unabhängig von Erwartungen zu betrachten, die den Komponisten gegenüber serieller Technik kompositorisch verpflichten könnten. Für einen emphatisch aufzufassenden ‚Künstler‘ wären solcherlei Erwartungen obsolet. Zum anderen geht es dem Autor um einen Vergleich. Größtmöglich unabhängig zu sein von seriellen Techniken (vgl. „regardless of *their level* [Kursivsetzung – die Verf.] of indebtedness to serial techniques“) korreliert mit den von THOMAS für PENDERECKIS Kompositionen zugrunde gelegten Kriterien sogenannter ‚Substanz‘ und Qualität (vgl. „is both substantial and of a quality“). Diese Musikstücke PENDERECKIS seien qualitativ vergleichbar mit Kompositionen namhafter US-amerikanischer, französischer, deutscher oder anderer Komponisten der Jahre 1952 bis 1958/ 1959 (- vgl. „which began to match what was happening in the west“ -), wie JOHN CAGE oder dessen Schüler OLIVIER MESSIANS, PIERRE BOULEZ und KARL-HEINZ STOCKHAUSEN.

Betrachten wir die oben zitierte Äußerung funktional-analytisch, handelt es sich um eine von THOMAS eingeführte, konstruierte Unterscheidung zwischen Form als Substanzbegriff und Form als Funktionsbegriff. Erweist sich diese Beobachtung als zutreffend, handelt es sich um eine Ausgangslage, die im Vorfeld bereits *methodisch* sicherstellt, dass Äußerungen - hier Äußerungen in Bezug auf einen Aspekt der Form - im Kontext von ‚Substanztheorie‘ erscheinen, was bedeutet, zufällige, kontingente Beobachtung, in Form von Lücken, gar nicht erst zur Sprache kommen zu lassen, sondern systemimmanent auszuschließen. An dieser Stelle ist mit zu bedenken, dass THOMAS mit seiner Wortwahl *substantial* ggf. nur einen Aspekt betont, nach dem er das Bezeichnete als „nennenswert“ hervorzuheben beabsichtigt. Da eine Mehrfachcodierung ein der Sprachverwendung eigenes Merkmal ist, erscheinen beide Perspektiven möglich, wenngleich – wie die weiteren Ausführungen zeigen sollen – die Unterscheidung zwischen Form als Substanzbegriff und Form als Funktionsbegriff plausibel erscheint, als sie sich eignet, gerade im *Schein* der Beschreibung, die ihr inhärente Dialektik zu verbergen.

Form, aufgefasst als Substanzbegriff, erscheint als emphatische Vermittlung von ‚Inhalt‘, Form als Funktionsbegriff verweist auf sich als selbstreferenzielles System.¹¹³ THOMAS unterscheidet - in umgekehrter Reihenfolge - zwei Formen von Qualität. Zum einen stellt er Qualität (an zweiter Stelle) als Formbegriff vor (vgl. „The roster of pieces [...] is [...] of a quality which“), zum anderen (an erster Stelle) als Substanzbegriff (vgl. „The roster of pieces [...] is [...] substantial“).

Aufschluss darüber, was THOMAS unter den Qualitätsbegriff fasst, zeigt der Zusammenhang, der Qualität von Erwartungskontexten unterscheidet, die serieller Technik geschuldet sind. Qualität zeige sich demnach „regardless of their level of indebtedness to serial techniques“. Der Hinweis auf einen vorgeblich nicht relevanten Aspekt allerdings unterstreicht erst recht den Technikbegriff, der Qualität insofern kennzeichnet, als er in bemerkenswerter Weise in gerade diesem Bezug ‚ausdrücklich‘ keine Rolle spiele. Warum ein Ereignis, das unerheblich scheint, jedoch genau in dieser Hinsicht erwähnt wird, lässt zweierlei vermuten: Erstens soll offenbar ein vom Rezipienten ggf. antizipiertes Vorverständnis entkräftet werden, um - einmal thematisch vorbereitet - dann anders verortet werden zu können. Zweitens kann die Stelle eines so frei gewordenen Platzes für Vorverständnisse nun neu, d. h. mit einem von THOMAS eingebrachten Vorverständnis, besetzt werden.

PENDERECKIS Kompositionen ‚Substanz‘ zuzuweisen, heißt, sich einer Dialektik zu bedienen, deren Aufgabe darin besteht, das Beobachtete nicht als ein (sich selbst und anderen gegenüber) geschlossenes System vorauszusetzen, sondern als einen Gegenstand, der defizitär, d. h. unvollständig ist. Ein solches Vorverständnis kennzeichnet seinen Gegenstand absolut als Form eines Widerspruchs, der entweder aufzuheben (anlehnend an HEGEL) oder gegen sich selbst zu richten ist (anlehnend an ADORNO). ‚Substanz‘ markiert aus systemtheoretischer Sicht ein ‚Letztelement‘. Es kennzeichnet, dass das als ‚Substanz‘ bezeichnete nicht kontingent ist. Dementsprechend gilt das Beobachtete als voraussetzungslos. Im gegebenen Beispiel wird Differenz demzufolge verkürzt. Mithin geht es dem Autor lediglich darum, das, was er unter dem Begriff der Qualität vorstellt, merkmalspezifisch zu unterscheiden. Für THOMAS kommt Qualität zweifach vor: Als ›,substantial‘-quality‹ und als ›,Quality‘, „which began to match what was happening in the west‹“. Den Eindruck, es handele sich um zwei gleichrangig vorkommende Formen, unterstützt das Adverb „both“.

¹¹³ LUHMANN konkretisiert: „dass man das „System“ als eine Form bezeichnen kann mit der Maßgabe, mit dem Formbegriff immer die Differenz von System und Umwelt zu bezeichnen. NIKLAS LUHMANN: *Einführung in die Systemtheorie*. Hg. von DIRK BAECKER. Heidelberg 2004. S.76.

Das Wort „both“ verweist sprachlich auf ein Nebeneinander von Verschiedenem, sodass „both“ im Sinne von ‚nicht nur, sondern auch‘ nahelegt, den Begriff „substantial“ auf den anschließend namentlich genannten Qualitätsbegriff zu beziehen und diesem nebenzuordnen. Davon ausgehend zeigt sich Qualität nicht nur vermeintlich selbsterklärend absolut, sondern „auch“ in der Vergleichbarkeit mit jenen zeitlich infrage stehenden Kompositionen aus dem Westen. Soll Qualität als ein Begriff der Form aufgefasst werden, so setzt er unter Vorzeichen eines als absolut bestimmten Merkmals Über-/Unterordnung voraus. Aus dieser Perspektive stellt Qualität einen Begriff der Form dar, der normativ aufzufassen wäre. So jedoch bliebe nach wie vor unklar, worauf THOMAS in seiner Äußerung anspielt.

Einem anderen Gedanken folgend, unterscheidet der Autor zwischen Form und Inhalt. Das als ‚substantial‘ vorgestellte Ereignis ist dann nicht einem Form-, sondern einem Inhaltsbegriff geschuldet. Für den Qualitätsbegriff beinhaltet dies, dass Qualität sich „nicht nur“ auf der Ebene des Inhalts (in Bezug auf sich selbst), „sondern auch“ auf der Ebene der Form (durch Vergleich mit anderem) erweist. Das Ausdrückliche eines solchen Nebeneinanders erscheint dann in der Nebenordnung zweier Phänomene - Inhalt und Form -, die scheinbar abweichend von „the old metaphysical opposition between form and content“¹¹⁴ in ‚lösungsorientierter‘ Weise auf gerade diese Opposition rekurrierte.

1.2.1.2 Qualität als Verweis auf ‚Inhalt‘

Aus funktionsanalytischer Sicht fragt sich, warum der Autor ADRIAN THOMAS Qualität als einen Gegenstand vermittelt, der sowohl absolut (verweisend auf Inhalt) als auch relativ (verweisend auf Form) aufzufassen ist. ‚Inhalt‘, aufgefasst als Qualität verbürgender Substanzbegriff, eignet sich, auf die Erwartung im akademischen Diskurs anzuspieren, nach der Kompositionen, die als zeitgemäß gelten, an serieller Technik zu messen sind. In diesem Kontext erscheint THOMAS' Äußerung als verschlüsselte Kritik an emphatischer Überhöhung der *Darmstädter Ferienkurse*. Eine solche Kritik macht deutlich, dass PENDERECKI (und GÓRECKI), obwohl sie im Rahmen des Kapitels ‚Engaging with the avant-garde‘ Erwähnung finden, sich im Hinblick auf serielle Komposition - welche nach THOMAS durchaus auf das Phänomen ‚Avantgarde‘ verwies - in speziell diesem Punkt in gekonnt auf sich selbst zurückweisendem Bezug von dem „what was happening in the west“ absetzten.

¹¹⁴ ELKINS, JAMES: *Master narratives and their discontents*. New York, Great Britain 2005, S. 90.

Zugleich verweist die Äußerung von ADRIAN THOMAS auf ‚Authentizität‘ - hier auf ‚Authentizität‘ des Komponisten PENDERECKI. Vor diesem Hintergrund geht es jedoch nicht um Technik in Verbindung mit kompositorisch-fachlicher Kompetenz, sondern um Glaubwürdigkeit der Person. Diese schlägt sich dann in der moralisch zu beurteilenden Entscheidung des Komponisten nieder, die er für diese oder jene Technik trifft. Qualität bemisst sich somit danach, inwieweit der Komponist ‚aufrichtig‘ ist. Den Gegenstand Qualität so zu vermitteln, als sei er absolut zu sehen, setzt - anlehnend an HEGEL – die Inthronisierung des Subjekts voraus. So heißt es bezeichnenderweise in HEGELS *Vorrede zur Phänomenologie des Geistes*: „Das Absolute ist Subjekt“. ¹¹⁵ Diese Vormachtstellung räumt sich im zu untersuchenden Beispiel der Vermittler ein, hier der Autor ADRIAN THOMAS, indem er - subjektiv gefärbt - von seinem Gegenstand erzählt. Aus dieser Perspektive ist PENDERECKIS kompositorische Haltung ein Ausdruck künstlerischer Freiheit. Sie spiegelt den Komponisten jedoch nicht in der Kunst der Ausübung seines Handwerks, sondern verklärt die Person und ihr Tun. *Moralisch* überzeugend erscheint PENDERECKI als ein auf ‚Substanz‘ - und daran geknüpfter Fortschrittsglaube - verweisender Mythos, eingebettet in ein teleologisches Geschichtskonzept.

Form, aufgefasst als Substanzbegriff (Inhalt), so scheint es, ist gekoppelt an die vom Umgang mit Kompositionstechnik offenbar unabhängige Fähigkeit eines Subjektes - hier des Komponisten PENDERECKI. THOMAS führt PENDERECKI als Person ein, deren Technik im Rahmen eines teleologischen Prozesses eines zur Form Bestimmten umschlägt. Das Ergebnis zeigt ‚sich‘ dann als ‚Inhalt‘, d. h. es wird vom Vermittler THOMAS als ‚Inhalt‘ (v)erklärt. Aus der Perspektive der Systemtheorie geriert sich Form als Funktionsbegriff, d. h. Form hat die Funktion eines Systems und Systeme können sich nur selbst reproduzieren. Gleiches gilt für den Begriff Inhalt. Betrachtet aus Sicht der Diskurstheorie FOUCAULTS, geht ‚Inhalt‘ - aufgefasst als ein ihm über ein zeichentheoretisch hinaus zuzuweisendes Verweisungsmoment - als eine Funktion von Abwesenheit in den Diskurs ein (vgl. der Diskurs als „Spiel“). Ein als Inhalt Bezeichnetes (Signifikant) reproduziert sich somit selbst - auf der Ebene der Bezeichnung - und entspricht so dem Begriff Form, aufgefasst als Funktionsbegriff (Form).

Deutlich wird, dass ADRIAN THOMAS den Diskurs im Verborgenen lenkt, indem er auf strategisch wirksame Weise eine Unterscheidung vornimmt, mit der er erstens Form zum

¹¹⁵ HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt a.M. 1986, S. 26.

Substanzbegriff *macht* und zweitens eine Unterscheidung zwischen Form, aufzufassen als Substanzbegriff, und Form als Funktionsbegriff (vgl. „both“) *trifft*. So täuscht der Autor rhetorisch ein Nebeneinander zweier Formbegriffe vor: einen absoluten neben einem relativen. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass der daran anschließende Vergleich mit „what happens in the west“ die Bedeutung dessen, was im Westen unter ‚Neuer Musik‘ im Kontext des Avantgardebegriffs avancierte, dazu dient, über jene zwei Formbegriffe einen auf Technik bezogenen Avantgardebegriff zu relativieren. In der Folge gilt dann Form, welche als Substanzbegriff aufgefasst wird, rhetorisch durchaus einem ‚Nebeneinander‘. Dieses betrifft den „westlichen“ Denkansatz, der nach THOMAS Auslegung in dessen absoluter Gültigkeit einzuschränken und zu relativieren ist. Demnach ist Technik an Umständen zu messen, hingegen die Person des Komponisten absolut zu sehen.

Der Verweis auf „both“ ist somit ein Werkzeug des Autors, nur im Schein eines Nebeneinanders „Versöhnung“ zu suggerieren. Sein nicht transparent gemachtes Vorverständnis setzt der Autor voraus und konstruiert im Anschluss das, was er voraussetzt, hier: Geltung, konkret: Geltung der Dialektik HEGELS und die damit einhergehende Über-/Unterordnung des Subjektbegriffs. So bleibt verborgen, dass THOMAS in seiner nur vermeintlich Distanz einnehmenden Vermittlungsfunktion ideologisch lenkt. In der Konsequenz soll vermittelt werden, dass PENDERECKIS frühe Musik als auch seine eigene Kritik am Phänomen ‚Avantgarde‘ in einem Verhältnis zueinanderstehen, welches sich nur vordergründig als (selbst-)widersprüchlich, hintergründig jedoch als kohärente ‚Einheit‘ erweist. Solcherart entdifferenzierende Identitätszuweisung lässt sich aus einem konstruierten Bild von PENDERECKI ableiten. Dies zeigt PENDERECKI in seiner Rolle als Komponist nicht als eine Figur, die ein System (Musik/Kunst) handwerklich gekonnt ausdifferenziert, sondern als einen emphatisch aufzufassenden ‚Künstler‘.

1.2.2 Der ‚Künstler‘

Im Weiteren geht es ADRIAN THOMAS in seinem Textabschluss nicht um PENDERECKI als individuelle Person, die künstlerisch leidenschaftlich engagiert in Erscheinung tritt, sondern um den Komponisten PENDERECKI als genuin aufzufassenden ‚Künstler‘. Im Kontext geheimnisvoll-nebulösen Ineinander-Übergehens von Person und Rolle verortet THOMAS im

zugrundeliegenden Textausschnitt „typisch neuzeitliche Erfahrungen“¹¹⁶ wie „Aufrichtigkeit und Authentizität“.¹¹⁷ Aus dieser Blickrichtung fällt PENDERECKIS kompositorischer Wechsel, welcher in Form eines ‚postseriellen‘ Stils zu ‚westlicher Avantgarde‘ divergiert, nicht nur auf, sondern wird in ein spezielles Licht gerückt. In diesem ist PENDERECKIS stilistischer Wechsel nicht der speziellen Handhabung einer kompositorischen Technik geschuldet, sondern der Erwartung THOMAS‘ an PENDERECKI als zu verklärender Person. So konstruiert der Autor ein Bild des Komponisten, das PENDERECKI als ‚authentischen‘ Künstler zur Vorstellung bringt, der durch ‚Passion‘ gelenkt in Erscheinung tritt.

1.2.2.1 durch ‚Passion‘ gelenkt

Zum Abschluss seines Textes fällt auf, dass THOMAS seinen Duktus ändert, indem er nun im Stil eines ‚Plädoyers‘ eine - PENDERECKI moralisch freisprechende - Verteidigungsrede hält. Im vorletzten Satz seines Artikels führt er mit einer entsprechenden Geste der Emphase dem Rezipienten eindringlich vor Augen:

Penderecki is a composer who consistently engages with issues of the outside world, sometimes with piety, often with apparent anger and never without passion.¹¹⁸

Diese ggf. auf PENDERECKI als Person zutreffende Beschreibung stellt der Autor hier in einen Kontext, der PENDERECKI als Komponisten betrifft. Abgesehen von der rhetorischen Funktion, zum Abschluss eines Artikels diesen durch eine zusammenfassende und darin treffende Formulierung sprachstilistisch zu pointieren, stellt sich hier die Frage, welches Bild ADRIAN THOMAS von PENDERECKI und damit von sich selbst, als vermittelnde Instanz, konstruiert. Hier spielt der Verfasser eindeutig auf die gesellschaftliche, ethisch-moralische Rolle PENDERECKIS als Komponist an und entwirft dazu ein Bild von PENDERECKI als ‚engagiertem Künstler‘. PENDERECKIS Engagement zeigt sich demnach darin, sich nicht nur auf Musik, sondern darüber hinaus, in ‚engagierter‘, ‚Wahrhaftigkeit‘ seiner Person bezeugenden Weise, auf „the issues of the outside world“ zu beziehen. Damit aktualisiert ADRIAN THOMAS ein für die Moderne charakteristisches Denken, das den Künstler ‚authentisch‘ erscheinen lässt. In der Folge wird der an Funktionen geknüpften Rolle des ‚Komponisten‘ Wert (Identität) zugewiesen; ein Wert, der sich nicht als relativ und verhandelbar erweist, sondern absolut gilt.

¹¹⁶ LUHMANN NIKLAS: *Soziale Systeme*. A.a.O., S. 430.

¹¹⁷ a.a.O., S. 430.

¹¹⁸ THOMAS, ADRIAN: „PENDERECKI, KRZYSZTOF“. In: *Grove Music online*. www.oxfordmusic.com. S. 5.

Aus dieser Perspektive erscheint Identität nicht als eine Funktion von Differenz, sondern als eine Funktion von ‚Substanz‘ (vgl. ‚Letztelement‘), d. h., weitere Differenzbildungen enden hier.

In Form einer absoluten, hierarchischen, höchst möglich erreichbaren Identitätsform konkretisiert sich ‚Substanz‘ über Rollenzuweisungen, die auf einer Metaebene verankert werden. Konkret geht es darum, die (austauschbare) Rolle des Komponisten PENDERECKI umzudeuten in ein (auf der Metaebene nicht austauschbares) ‚Genie‘. Während der Terminus ‚Genie‘ ein Ereignis darstellt, das systemeigene Abwesenheit mitführt, normiert Genie als Substanzbegriff, Abwesenheit auszuschließen. Hier fragt sich, wie legitimiert der Autor seine (Um-) Deutung? Beobachtungen BETTINA SCHLÜTERS zufolge kann über Verknüpfungen, die möglichst evident zur Vorstellung gebracht werden, Plausibilität vorgetäuscht werden. Dazu heißt es bei der Autorin:

Evidenz ist ein entscheidender Faktor für die Überzeugungskraft der Texte. Sie gründet sich auf ein Repertoire von Konventionen (Verhaltens-, Sprach- und Denkmustern), deren Plausibilität Konstruktionsverfahren und Kontingenz gänzlich unsichtbar machen.¹¹⁹

SCHLÜTER merkt an, dass die „Operationalisierung der semantischen Attributionen [...] plausibel erscheinen [muss – die Verf.] bzw. in ihrer funktionalen Logik nicht in den Blick treten [darf - die Verf.] [...]“.¹²⁰ In der Folge filtert die Autorin „Form-Kontext-Relationen“ als einen Bereich heraus mit „generativen Regeln, [die - die Verf.] ihrerseits [vorgeordneten – die Verf.] ‚Regeln‘ unterworfen“ sind.¹²¹ Im gegebenen Beispiel des Autors THOMAS geht es um Evidenz im Kontext der Analogiebildung und Projektion sowie damit verknüpfter Suggestivkraft. Demzufolge dienen „vorgeordnete ‚Regeln‘“ an dieser Stelle zum einen der - über zweihundert Jahre alten Genieästhetik geschuldeten - Analogiebildung, zum anderen gesuchter Anpassung an ein Format, das den zu suggerierenden Gegenstand als ‚Erlebnis‘ sicherstellt.¹²² Im Kontext des Erlebnisses ist die Evidenz, PENDERECKI emphatisch als ‚Genie‘ aufzufassen, maßgeblich eine Bedingung der suggestiven Überzeugungskraft, wobei für möglichst evidente Vermittlung gilt: „Die Verknüpfungen dürfen nicht zu originell sein, sie müssen schon mindestens einmal irgendwo gemacht worden sein, besser noch öfter, von anderen“.¹²³ Mit anderen Worten: PENDERECKIS ‚Genialität‘ erweist sich umso evidenter, wenn

¹¹⁹ SCHLÜTER, BETTINA: ‚HUGO DISTLER‘ *Musikwissenschaftliche Untersuchungen in systemtheoretischer Perspektivierung*. Stuttgart 1996, S. 36.

¹²⁰ a.a.O., S. 28.

¹²¹ a.a.O.

¹²² Vgl. GERHARD SCHULZE: *Die Erlebnisgesellschaft*. A.a.O.

¹²³ UMBERTO ECCO „Das Foucaultsche Pendel“, München/Wien 1989., zitiert nach BETTINA SCHLÜTER. A.a.O.

sich THOMAS' (suggestive) Form der Vermittlung an erfolgreich standardisierten Erwartungen orientiert, wobei diese Erwartungen tendenziell Allgemeinplätze bedienen.¹²⁴ Wie das eingangs präsentierte Zitat zeigt, bedient sich THOMAS einer mit Appellkraft aufgeladenen moralischen Rhetorik, sodass es sich hier um ein prominentes und insofern kaum originelles Standardmodell handelt. Allerdings lädt der Autor seine Überzeugungskraft noch zusätzlich auf, indem er jene „vorgeordnete ‚Regel‘ nicht nur befolgt, sondern auf der Metaebene durch die Vorordnung von Erwartungserwartungen kurioserweise überbietet.

Zum einen zeigt THOMAS' Äußerung, dass PENDERECKIS Haltungen zu Themenfeldern des Außerästhetischen nicht als persönliche, sondern als ‚künstlerische‘ vorausgesetzt werden. Hier geht es darum, ‚Einheit‘ zu suggerieren - eines PENDERECKI als einer homogenen, zugleich öffentlichen (vgl. Komponist) und privaten Person. Zum anderen appelliert der Autor an die Unsicherheit des Rezipienten. Sicherheitsbedürftig soll sich dieser einem *moralisch* motivierten Erwartungsmodus überlassen. Dies bedeutet, er kann das Ergebnis als ein moralisch zu bewertendes vorwegnehmen und davon ausgehen, dass der Autor genau diesem Aspekt Rechnung trägt. Auf diese Weise wird Rezeption vorab konstruiert als ein Vorgang, der moralisierend und dementsprechend (normativ) wertend ausfällt. Wird dieser Gedanke mitberücksichtigt, wird deutlich, dass THOMAS den Rezeptionsvorgang nicht nur in eine Richtung lenkt, die er subjektiv präferiert, sondern zugleich unterstellt, dass jene moralische Rhetorik gezielt von ihm erwartet wird. Somit legitimiert THOMAS den Vorgang der Umdeutung im Vorfeld, indem er erstens eine an ihn gerichtete Erwartung voraussetzt, wonach er seine Beobachtungen zur Rezeption PENDERECKIS bewerten soll, und zweitens die an ihn gerichtete Erwartung erwartet (Erwartungserwartung). Auf diese Weise nimmt der Autor sein Resultat als ein Erwünschtes vorweg.

Seinem Pathos entsprechend inszeniert THOMAS mit seinem Bild von PENDERECKI, das ihn „sometimes with piety, often with apparent anger and never without passion“ zeigt, eine rhetorische Steigerung. Die Äußerungen „piety“, „apparent anger“ und „never without passion“ deuten auf eine persönliche Haltung des Komponisten, die zunächst in Form von „piety“ gekennzeichnet wäre durch „Respekt“ bzw. „Achtung“. Diese auf „Takt“ hinweisende Haltung stellt der Autor in einen Gegensatz zu „apparent anger“, d. h. in PENDERECKIS davon weit entfernte, ausdrücklich gezeigte Ablehnung. In einer Spannung auflösenden, umschließenden Klammer mündet der Kontrast dann in der Einsicht, PENDERECKI sei „never

¹²⁴Vgl. dazu auch BETTINA SCHLÜTERS Hinweis auf „Klischees, Banalitäten“ als ‚erstzunehmende‘ ‚historisch variable Kategorien‘. A.a.O.

without passion“. Subsumiert unter dem Begriff „Leidenschaft“ wird PENDERECKI in seiner Rolle als Komponist somit Wert zugeschrieben. Der Komponist erscheint in einem moralischen Kontext („engaged with the avant-garde“) unter dem Signum eines zu ‚Wahrhaftigkeit‘ gesteigerten (und scheinbar steigerbaren) Subjektbegriffs. Dieser schlägt sich nieder in ggf. affirmativer oder verweigernder Haltung, kulminiert (unüberbietbar) in ‚Leidenschaft‘ und verweist auf sich selbst als ein nicht gefärbt subjektiv, sondern ‚authentisch‘ objektiv abgesichertes Subjektives. In ihrer Unabweisbarkeit ermöglicht ‚Leidenschaft‘ (Umwelt oder ‚einfach alles andere‘), PENDERECKI als gesuchte (und gefundene) homogene ‚Einheit‘ von Person (Individuum) und Rolle (Komponist) zu sehen.

Ob auf PENDERECKI als Person, Rolle oder eine andere Funktion verwiesen wird, ist unter den Vorzeichen des Erzählens unerheblich. Die Inthronisierung des Subjektbegriffs erlaubt über Verfahren der Dialektik, „Defizitäres“ wie Person und Rolle etc. auf einer „höheren Ebene“ durch „Synthese“ zu versöhnen. Aus dieser Perspektive betrachtet, geht es im zugrunde gelegten Zitat nicht nur um die Vermittlung des Einheitskonstruktes von ‚Person und Rolle‘. ‚Einheit‘ - einmal überzeugend eingeführt - ist dann übertragbar auf ebenso prominente Konstrukte wie ‚Musikalisches und Außermusikalisches‘, ‚Leben und Werk‘ etc.

1.2.2.2 eine ‚authentische‘ Person

Aufhebung von Grenzen (der Differenz) zwischen Ästhetischem und Außer-Ästhetischem kulminiert in einem Subjektbegriff der ‚Substanz‘. Dieses Konstrukt wird hier verdeckt unter dem Etikett ‚Authentizität‘ in den Diskurs eingeschleust.

Wie die vorausliegende Erörterung zeigt, versucht ADRIAN THOMAS‘ Rezeption über Zuschreibungen von ‚Authentizität‘ seinen Gegenstand der Vermittlung zu legitimieren. Damit schließt der Autor an das von CORNELIA KLINGER als „ästhetische Ideologie“ bezeichnete Konzept der Moderne an.¹²⁵ Nach dieser Anschauung fungiert ‚Authentizität‘ als eine Figur, die dem Subjekt ‚Substanz‘ attestiert. Das ‚authentische‘ Subjekt wird auf diese Weise - fernab von Selbstreferenz - als ‚Einheit‘ vorgestellt. Auf diese Weise figuriert Identität als ein Konstrukt differenzlosen Zugangs eines - Wert verbürgenden, mit dem Signum des

¹²⁵ vgl. CORNELIA KLINGER: „Modern/Moderne - ein irritierender Begriff“. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd 4. Stuttgart 2002, S. 150 f.

„Authentischen“ ausgezeichneten -, Subjekts zu sich selbst.¹²⁶ Zum Begriff „Authentizität“ schreibt LIONEL TRILLING:

»Authentizität«. Es ist ein bedeutungsschweres Wort. Wenn wir mit Bezug auf das menschliche Dasein von Authentizität, Echtheit sprechen, dann verwenden wir das Wort so wie im Museum Fachleute, die prüfen, ob Kunstwerke wirklich sind, was sie zu sein scheinen oder sein sollen, ob sie den für sie geforderten Preis wert sind oder ob sie, wenn der schon gezahlt ist, die Bewunderung verdienen, die man ihnen entgegenbringt. Dass das Wort in den Moraljargon unserer Tage Eingang gefunden hat, weist darauf hin, wie sehr wir unsere Existenz als problematisch empfinden und um die Glaubwürdigkeit unseres individuellen Lebens besorgt sind. Was uns dabei beunruhigt, hat ein Ästhetiker des achtzehnten Jahrhunderts bündig formuliert: »Wie kommt es«, sagt Edward Young, »dass wir als Originale geboren werden und als Kopien sterben?«. Die Antwort auf diese Frage fällt uns nicht schwer. Seit Rousseau wissen wir, dass es die Gesellschaft ist, die unsere Authentizität zerstört- unser Daseinsgefühl ist von der Meinung anderer abhängig.¹²⁷

Ausgehend von PENDERECKI als einer ‚authentischen‘ Figur, gelten jegliche für Kunst, Kultur, Wirtschaft, Politik, Gesellschaft oder Religion artikulierten Einstellungen und Haltungen PENDERECKIS dann als ‚authentisch‘. Sie übernehmen die Funktion der ‚Synthese‘ von Person (PENDERECKI als Nicht-Künstler) und Rolle (PENDERECKI, teleologisch *bestimmt* als Künstler) und bieten dem Rezipienten ein Feld, das PENDERECKI als Identität erfasst. Dieses erscheint eindimensional, überschaubar und erwartbar.

Rollen konstruieren ‚Identität‘ indem sie verschiedene Erwartungen „hochselektiv“ zusammenzufassen.¹²⁸ Zu Identitäten schreibt LUHMANN:

Eine Möglichkeit, Erwartungen relativ zeitfest zu etablieren, besteht darin, sie auf etwas zu beziehen, was selbst kein Ereignis, also im strengen Sinne nicht selbst erwartbar ist. Es werden Identitäten projiziert, an denen man Erwartungen festmachen kann, und durch solche Zuweisung an identisch Bleibendes werden Erwartungen sachlich geordnet.¹²⁹

Rollen - so wie die PENDERECKIS als Komponist oder THOMAS‘ als Autor - dienen somit der

¹²⁶ vgl. CORNELIA KLINGER: A.a.O.

¹²⁷ TRILLING, LIONEL: Das Ende der Aufrichtigkeit. A.a.O., S. 91.

¹²⁸ So unterscheidet LUHMANN Erwartungen, bezogen auf Dinge, von Erwartungen, bezogen auf Verhalten. Der Autor führt dazu aus: „Identitäten [fassen - die Verf.], und darauf beruht ihre Ordnungsleistung, nicht etwa gleiche oder gleichartige Erwartungen zusammen, sondern verschiedene; und sie unterscheiden sich durch deren Kombination. Bücher können versehentlich zuklappen [...] aber sie zerbrechen nicht wie Gläser [...] die Erwartung, »dass auch die nächste Seite bedruckt ist [...]« könnte man [...] nicht an Liegestühle richten, und das »unerwartete« (aber auf Grund einiger Erfahrungen sehr wohl erwartbare) Zusammenklappen von Liegestühlen ist in ganz anderer Weise gefährlich, als das Zusammenklappen von Büchern. Die Identität des Wortes »Zusammenklappen« und die Ähnlichkeit der Ereignisse bietet überhaupt keinen praktisch relevanten Ordnungsgesichtspunkt für Erfahrungen. Wer lernt schon an Hand von Liegestühlen etwas über Bücher!“ NIKLAS LUHMANN: *Soziale Systeme*. A.a.O., S. 427.

¹²⁹ LUHMANN NIKLAS: *Soziale Systeme*. A.a.O., S. 426.

Erwartbarmachung des Erwartens und ermöglichen Strategien der Vorwegnahme. Im Unterschied dazu entsprechen Personen Erwartungen, die „Verhaltenserwartungen ordnen [...] die durch sie und nur durch sie eingelöst werden können.“¹³⁰ LUHMANN führt dazu aus:

das Personsein erfordert, dass man mit Hilfe seines psychischen Systems und seines Körpers Erwartungen an sich zieht und bindet, und wiederum: Selbsterwartungen und Fremderwartungen. Je mehr und je verschiedenartigere Erwartungen auf diese Weise individualisiert werden, um so komplexer ist die Person.¹³¹

Deutlich wird, dass zwischen „Personsein“ und psychischen Systemen zu unterscheiden ist. Während das „Personsein“ erfordert zu kommunizieren, indem Verhaltenserwartungen individuell auf die je eigene Person zugeschnitten werden, sind psychische Systeme (Bewusstsein) von anderer Art. Sie werden vom Einzelnen zwar entscheidend benötigt, damit dieser als Einzelpersönlichkeit hervortreten kann, jedoch nur im Rahmen der an ihn geknüpften Systemart Kommunikation. Werden die je systemeigenen Grenzen von Kommunikation und Bewusstsein berücksichtigt, zeigt sich,

das von der Person keine sicheren Erkenntniswege in die Tiefe des psychischen Systems führen, sondern dass alle Versuche, sich nicht mit der Person zu begnügen [...] im Bodenlosen des immer auch anders Möglichen versinken.¹³²

PENDERECKIS Stilisierung zur ‚authentischen‘ Person hat zur Folge, dass dessen stilistischer Wechsel nur in einem binären Schema als Bestätigung der Genialität PENDERECKIS erscheint oder in der Abweichung (von der Bestätigung); PENDERECKIS Status bleibt in jedem Falle unberührt. Im Ergebnis zeigt sich, dass THOMAS` Darstellung sich eignet, über den Begriff der Substanz ein Denken zu aktualisieren und für Rezeption als anschlussfähig auszuweisen, das auf verborgene Weise die Genieästhetik des 18. Jahrhunderts tradiert.

Voraussetzung (2)

1.3 PENDERECKI als Autor

Mit seiner Monographie *Labyrinth of time. Five addresses for the end of the millennium* tritt PENDERECKI in der Funktion eines Autors in Erscheinung. Anlehnend an FOUCAULT

¹³⁰ a.a.O., S. 429.

¹³¹ a.a.O.

¹³² a.a.O., S. 430.

übernimmt ein Autor die Aufgabe eines ‚Schreibers‘. Was im Diskurs unter einem ‚Schreiber‘ aufgefasst wird, wird im Weiteren erläutert. Im Hinblick auf den Text *Labyrinth of time* stellt sich die Frage, an welcher Stelle der Autor, namentlich KRZYSZTOF PENDERECKI, Grenzen bildet. Den Blick auf Grenzen zu richten heißt, zu beobachten, inwieweit der Autor eine Unterscheidung einführt gegenüber sich selbst als Beobachter. Eine Unterscheidung macht deutlich, dass der Beobachter zugleich immer auch als Nicht-Beobachter in Erscheinung tritt. In der Folge erweisen sich Aussagen und Selbstaussagen PENDERECKIS als kontingent, d. h., als ‚auch anders möglich‘. Um diesem Aspekt nachgehen zu können, wird das besondere Gewicht der Beobachtung auf intertextuelle Bezüge gelegt. Im Hinblick auf die Monographie stellt der intertextuelle Verweis ein nahezu charakteristisches Merkmal dar, welches PENDERECKI ermöglicht, seinen Text rhetorisch – insbesondere durch die Wahl von Metaphern - aufzuladen. Vor dieser Folie fällt auf, dass manche der intertextuellen Bezüge ein Denken im Geist der Moderne aktualisieren. Die, wie es scheint, bezeichnende Inanspruchnahme solcher intertextuellen Verweise ruft je nach unmittelbar vorausgehender oder anschließender Aussagen und Selbstaussagen PENDERECKIS, nicht nur ein breites Spektrum an Assoziationen hervor, sondern legt dem Rezipienten zugleich nahe, die jeweilige Äußerung mit dem infrage stehenden Verweis assoziativ zu verknüpfen. Eine Analyse der sprachlichen Mittel, die PENDERECKI verwendet, um spezifische auf Literatur, Kunst und Religion bezogene Zusammenhänge herzustellen, soll zeigen, inwieweit PENDERECKI sich in Bezug auf Aussagen und Selbstaussagen, die er trifft, in Differenz setzt. Da PENDERECKI in seinem Text *Labyrinth of time* den Diskurs zum Autorbegriff aufgreift und sich konkret dazu äußert, sollen zunächst diese Äußerungen PENDERECKIS näher betrachtet werden.

1.3.1 Zum Autorbegriff

Was PENDERECKIS unter Autorschaft versteht, äußert der Komponist in einem Aufsatz seiner Monographie *Labyrinth of time* unter dem Titel *The artist in the labyrinth*. So macht er deutlich: „I believe in neither postmodernist ›death of the author‹ nor in the ›twilight of the great forms‹“¹³³ und spielt damit auf die Postmoderne an, konkret auf ROLAND BARTHES Essay *Der*

¹³³ PENDERECKI, KRZYSZTOF: *Labyrinth of time. Five addresses for the end of the millennium*. A.a.O., S. 25.

Tod des Autors.¹³⁴ An dieser Stelle grenzt sich PENDERECKI eindeutig ab, sowohl von einem Subjektbegriff, der das Subjekt funktional als „Ort“ und Umwelt von Systemen begreift, als auch von einem Formbegriff, der dazu dient, Form als Funktionsbegriff zu definieren. Um sich PENDERECKIS Begriff von Autorschaft zu erschließen, soll an dieser Stelle der Autorbegriff, von dem PENDERECKI sich per Zitat ausdrücklich abgrenzt, näher erläutert werden.

Der Autorbegriff ist in der Literaturwissenschaft Gegenstand eines Diskurses, der vor allem auf ROLAND BARTHES 1968 in Frankreich veröffentlichten Essay *Der Tod des Autors* zurückgeht. BARTHES stellt die bis dahin traditionelle, legitimierte Dominanz autorbezogener Interpretationstheorien der Literaturwissenschaft in Frage mit dem Ziel, dem Rezipienten angemessene Bedeutung zuzuweisen. Im Folgenden skizziert werden die theoretischen Grundlagen des Aufsatzes von ROLAND BARTHES, ergänzt durch MICHEL FOUCAULTS Essay *Was ist ein Autor? Zum Entstehungshintergrund der Texte und Kritik*, die u. a. den als polemisch bezeichneten Sprachduktus der genannten Autoren betrifft, verweise ich auf die Herausgeber der Aufsatzsammlung *Rückkehr des Autors*.¹³⁵

ROLAND BARTHES führt mit seinem Essay *Der Tod des Autors* die zur gleichen Zeit von JULIA KRISTEVA formulierte Theorie der Intertextualität fort, innerhalb derer es keinen Autor mehr gibt. BARTHES fordert die „Geburt des Lesers“¹³⁶ und hebt die „Schrift [*écriture*]“ hervor, als neue Schreibweise, die „jede Stimme, jeden Ursprung zerstört“.¹³⁷ BARTHES erläutert: „Schrift [...] bildet unentwegt Sinn, aber nur, um ihn wieder aufzulösen. Sie führt zu einer systematischen Befreiung von Sinn“.¹³⁸ „Schrift“ steht bei BARTHES auch synonym für den Begriff Literatur¹³⁹ und hat Handlungsfunktion. Sie konkretisiert sich in performativen Äußerungen, d. h. in „Äußerungen, mit denen man jeweils bestimmte Handlungen vollzieht“.¹⁴⁰

Die Äußerung [*énonciation*] ist für BARTHES ein „leerer Vorgang“¹⁴¹, die „keinen anderen Inhalt (keinen anderen Äußerungsgehalt) hat, als eben den Akt, durch den sie sich

¹³⁴ vgl., ROLAND BARTHES: „Der Tod des Autors“. In: FOTIS JANNIDIS, GERHARD LAUER, MATÍAS MARTÍNEZ und SIMONE WINKO (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000.

¹³⁵ FOTIS JANNIDIS, GERHARD LAUER, MATIAS MARTINEZ und SIMONE WINKO (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999.

¹³⁶ BARTHES, ROLAND: „Der Tod des Autors“. In: FOTIS JANNIDIS, GERHARD LAUER, MATÍAS MARTÍNEZ und SIMONE WINKO (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, S. 193.

¹³⁷ BARTHES, ROLAND: „Der Tod des Autors“. A.a.O., S. 185.

¹³⁸ a.a.O., S. 191.

¹³⁹ a.a.O.

¹⁴⁰ BUBMANN HADUMOD: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart 1990, S. 567.

¹⁴¹ BARTHES, ROLAND: „Der Tod des Autors“. A.a.O., S. 188.

hervorbringt“.¹⁴² In der Folge ist Text ein „Gewebe von Zitaten“,¹⁴³ das nicht vom Autor – der als Person abwesend ist und nur noch in gesteuerter Funktion als Schreiber [*scripteur*] vorkommt - sondern vom Leser als „Mensch ohne Geschichte“¹⁴⁴ zu „entwirren“ ist.¹⁴⁵ Der Leser ist für BARTHES ein „Ort“¹⁴⁶ und in dieser Funktion anwesend als „*Jemand*, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt“.¹⁴⁷ Kritik, die sich auf diesen Ansatz bezieht, entlarvt BARTHES als eine an Tradition orientierte Lesart, die er am Ende seines Essays entschieden zurückweist, indem er formuliert:

Deshalb ist es lächerlich, die neue Schreibweise [*écriture*] im Namen eines Humanismus verdammen zu wollen, der scheinheilig vorgibt, die Rechte des Lesers zu verteidigen. Die traditionelle Kritik hat sich niemals um den Leser gekümmert; sie kennt in der Literatur keinen anderen Menschen als denjenigen, der schreibt.¹⁴⁸

Mit seinem Essay *Was ist ein Autor?* nimmt MICHEL FOUCAULT 1969 Bezug auf BARTHES und stellt u. a. die Frage nach Diskursen mit *Autorfunktion*. Für ihn weist (wie der Werkbegriff) auch der Begriff des Schreibens Merkmale auf, die den traditionellen Fortbestand des Autors nach wie vor „listenreich“ sichern. So gibt FOUCAULT zu bedenken:

Ich frage mich, ob dieser Begriff (Schreiben) [...] nicht die empirischen Charakterzüge des Autors in eine transzendente Anonymität überträgt [...]. Ich meine also, dass ein solcher Gebrauch des Begriffs Schreiben Gefahr läuft, die Privilegien des Autors im Schutz des *a priori* zu bewahren: er lässt im grauen Licht von Neutralisierungen die Vorstellungen fortbestehen, die ein bestimmtes Autorbild geschaffen haben.¹⁴⁹

FOUCAULT stellt damit die Frage nach den historischen Voraussetzungen einer subtilen Fortführung traditionellen Denkens und gibt zu bedenken:

Gibt es nicht eine [...] wichtige Trennungslinie zwischen denen, die immer noch glauben, die Brüche des Heute in der historisch-transzendentalen Tradition des 19. Jahrhunderts begreifen zu können, und denen, die sich davon endgültig zu befreien suchen?¹⁵⁰

Alternativ dazu schlägt er vor

¹⁴² a.a.O., S. 189.

¹⁴³ a.a.O., S. 190.

¹⁴⁴ a.a.O., S. 192.

¹⁴⁵ In BARTHES Ausführungen heißt es dazu: „Die vielfältige Schrift kann nämlich nur *entwirrt*, nicht *entziffert* werden“. ROLAND BARTHES: „Der Tod des Autors“. A.a.O., S. 191.

¹⁴⁶ a.a.O., S. 192.

¹⁴⁷ a.a.O.

¹⁴⁸ FOTIS JANNIDIS, GERHARD LAUER, MATÍAS MARTÍNEZ und SIMONE WINKO (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, S. 188-192.

¹⁴⁹ FOUCAULT, MICHEL: „Was ist ein Autor?“ In: FOTIS JANNIDIS, GERHARD LAUER, MATÍAS MARTÍNEZ und SIMONE WINKO (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. A.a.O., S. 206.

¹⁵⁰ a.a.O., S. 207.

den durch das Verschwinden des Autors *freigewordenen Raum* [Kursivsetzung – die Verf.] ausfindig zu machen, der Verteilung der Lücken und Risse nachzugehen und die freien Stellen und Funktionen, die dieses Verschwinden sichtbar macht, auszukundschaften.¹⁵¹

Mit ihrem Buch *Rückkehr des Autors* greifen die genannten Herausgeber die nach wie vor aktuelle Frage nach der Bedeutung des Autors wieder auf. Dabei akzentuieren sie, dass sich eine Dynamik beobachten lässt, innerhalb derer sich eine Veränderung traditioneller Interpretationstheorien vollzieht. Diese Veränderung rückt im Diskurs um die Bedeutung des Autorbegriffs auf einer Metaebene einen Prozess der Entdifferenzierung der Literaturwissenschaft in den Blick. Vor dem Hintergrund einer bemerkenswerten Diskrepanz zwischen Theoriedebatten und Interpretationspraxis in der Literaturwissenschaft beobachten die Autoren einen Mangel an Differenzierung, der sich vor allem darin zeige, dass sich heterogene Konzepte und Kritiken zu einer Kritik des Autors kompilieren ließen. Dieses Differenzierungsdefizit markieren die Autoren als „Symptom für einen [...] Wandel der Literaturwissenschaft“.¹⁵² Innerhalb dieser Veränderung stelle die Autorkritik selbst „Teil einer Verknappung von Sinnangeboten“ dar, mit der die Literaturwissenschaft auf den Verlust ihres symbolischen Kapitals Literatur reagiere.¹⁵³

1.3.2 Zum Autorsystem

In Anlehnung an die Systemtheorie NIKLAS LUHMANNs wird unter den Begriff Autor ein (Autor-) System gefasst, das auf PENDERECKI als Verfasser des Textes *Labyrinth of time* verweist. Vergleichbar dem Ansatz FOUCAULTs, der den Autor als ‚Schreiber‘ kennzeichnet, erweist sich Autorschaft nach LUHMANN als ein System, welches den Autor in Differenz setzt zur systemeigenen Geschlossenheit. Differenz schlägt sich nicht in einer als gegeben zu betrachtenden Unterscheidung nieder, sondern in einer Unterscheidung, die ein Autor, ein Verfasser, ein Beobachter, *macht*, indem er sie *operativ* erzeugt. Vor diesem Hintergrund konstituiert sich ein System, hier das System des Autors PENDERECKI, für sich selbst – und nur für sich selbst - als paradoxe Einheit von Selbst- und Fremdreferenz. Unter der Voraussetzung des Paradoxen erzeugt ein Autor - hier PENDERECKI - eine Unterscheidung zu sich selbst, d. h.

¹⁵¹ a.a.O., S. 207-208.

¹⁵² FOTIS JANNIDIS, GERHARD LAUER, MATÍAS MARTÍNEZ und SIMONE WINKO (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999, S. 16.

¹⁵³ a.a.O.

zu seiner Beobachtung und deren Abwesenheit, der Nicht-Beobachtung (Selbstreferenz) *und* anderen Systemen, die er als Beobachtetes und zugleich Nicht-Beobachtetes (Fremdreferenz) markiert. Beobachtet ein System sich selbst, erfolgt auch dies nur von außen, d. h. unter der Voraussetzung systemeigener Geschlossenheit. Ein Autorsystem erlaubt somit in Bezug auf die Beobachtung anderer Systeme und sich selbst ein Paradoxes, nämlich, in der Möglichkeit von Beobachtung auch das Umgekehrte, die Abwesenheit von Beobachtung als notwendiges Korrelat gedanklich präsent zu halten. In der Konsequenz erweisen sich Aussagen und Selbstaussagen als ‚auch anders möglich‘ (kontingent).

Der von PENDERECKI verfasste Text wird in seinem Aufbau und hinsichtlich der Resonanz, die jene ursprünglich als Vorträge für einschlägige Zeitungen in Polen verwandten Texte erzielen, vorgestellt. Das Buch *Labyrinth of time. Five addresses for the end of the millennium* wurde 1998 von RAY ROBINSON herausgegeben. Dem Inhaltsverzeichnis des aus vier Kapiteln bestehenden Buches ist eine Aufzählung vorangestellt; es handelt sich um fünf chronologisch sortierte Vorträge PENDERECKIS, die er zwischen Dezember 1993 und Dezember 1996 gehalten hat. Die ersten vier Vorträge entstanden anlässlich der ihm in Polen und Schottland verliehenen Ehrendoktorwürde, die fünfte Rede trug PENDERECKI am Residenztheater in München vor. Setzt man den Buchtitel zu der vorangestellten Aufzählung der Vorträge ins Verhältnis, wird deutlich, dass PENDERECKI den thematischen Schwerpunkt auf das erste Kapitel legt. Es trägt den Buchtitel in ungekürzter Fassung und beinhaltet jene fünf Vorträge.¹⁵⁴ Kapitel zwei enthält ein zwischen dem Herausgeber und dem Komponisten geführtes Interview aus dem Jahr 1997, Kapitel drei die Texte zu den Kompositionen *Dies irae* (1967), *Cosmogony* (1970) sowie zur *siebten Symphony, Seven Gates of Jerusalem* (1966).¹⁵⁵ Mit einer kurzen Zusammenfassung der Biographie des Komponisten in Kapitel vier schließt das Buch ab.

PENDERECKIS Popularität in Polen spiegelt sich in der öffentlichen Wahrnehmung seiner Vorträge wider. Dort wurden die hier genannten Vorträge mit bemerkenswerter Aufmerksamkeit verfolgt. Diese zeigt das Interesse der Allgemeinen Wochenzeitung *Tygodnik Powszechny* und *Rzeczpospolita.*, der zweitgrößten überregionalen polnischen Tageszeitung. Die Vorträge wurden zeitnah innerhalb von drei Wochen in *Tygodnik Powszechny* bzw. in *Plus*

¹⁵⁴ PENDERECKI hielt die Vorträge innerhalb Polens in Warschau und in Krakau, außerhalb Polens in Glasgow und München. Die Vorträge tragen die Titel: KRZYSZTOF PENDERECKI: *The tree inside* (Universität Warschau 21. Dezember 1993); *The artist in the Labyrinth* (Musikhochschule Krakau 15. Oktober 1994); *The end of the century does not mean the end of art* (Musikhochschule Warschau 14. Dezember 1994); *Elegy for a dying forest* (Universität Glasgow 2. Dezember 1995); *The ark* (Residenztheater München 18. Dezember 1996). In: KRZYSZTOF PENDERECKI: *Labyrinth of time. Five addresses for the end of the millenium*. Chapel Hill 1998, S. 10.

¹⁵⁵ RAY ROBINSON setzt den Titel „*Seven Gates of Jerusalem*“ in Anführungszeichen, sodass der Rezipient den Eindruck erhält, es handle sich hier um einen Untertitel zur siebten Sinfonie.

Minus, der Feuilleton-Beilage von *Rzeczpospolita*, veröffentlicht. Der vierte, an der Universität Glasgow gehaltene Vortrag, erschien in *Plus Minus* bereits am Folgetag. Während *Rzeczpospolita* als nationalkonservative Warschauer Tageszeitung gilt, mit einer bis 2005 als gemäßigt liberal-konservativen geltenden Linie, orientiert sich die Wochenzeitung *Tygodnik Powszechny* an der katholischen Glaubenslehre, verbunden mit einem intellektuellen Führungsanspruch, der sich gegen die Dominanz kommunistischer Medien in der Volksrepublik Polen richtet. Die Wahrnehmung der Vorträge in Polen ist somit über einschlägige, in ihrer Orientierung an gesellschaftspolitischen Werten unterschiedlich ausgerichteten Zeitungen breit angelegt. Die Bedeutung, die dem Informationsgehalt der Vorträge zugewiesen wurde, galt diesen offenbar aus der Sicht einer breiteren Bevölkerungsschicht, als einem kulturell attraktiven Ereignis. Von allen fünf Vorträgen erfuhr die 1994 an der Akademie in Krakau gehaltene Rede „The artist in the Labyrinth“ besondere Beachtung. Sie wurde von RAY ROBINSON ins Englische übersetzt und 1998 in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Studies in Penderecki* publiziert. Durch seine metaphorische Schlagkraft erhält der hier verankerte Begriff „Labyrinth“ eine den Vortrag übergreifende Schlüsselfunktion.

Grenzen (2)

1.4 Der Autor als Konstrukt

Vorverständnis: Zum Problem polnisch-nationaler Identität

Entsprechend der in Polen gesellschaftspolitisch verbreiteten Beachtung, die PENDERECKIS Vorträge für sich in Anspruch nehmen, fragt sich, inwieweit PENDERECKI als ein Autor in Erscheinung tritt, der seine Beobachtungen perspektivisch eingeschränkt. Erscheint das, was PENDERECKI vermittelt, nicht voraussetzungslos, wird dem Rezipienten deutlich, dass die Beobachtungen des Autors auch anders möglich sind. Eine Möglichkeit, sich dieser Fragestellung zu nähern legt nahe, Pendereckis intertextuelle Bezüge in den Blick zu nehmen. Folgt der Rezipient PENDERECKIS intertextuellen Hinweisen, so wird zügig deutlich, in welchen Kontext der Autor seine Monographie einbettet.

Bereits im ersten Satz des zuerst abgedruckten Vortrags *The tree inside* zitiert PENDERECKI namentlich JULIAN KLACZKO (1825-1906), einen polnischen Journalisten und Schriftsteller. Durch diesen Verweis thematisiert PENDERECKI einen konkret mit diesem Autor verknüpften historischen Zusammenhang und stellt - Wissen voraussetzend - die Frage nach dem Problem polnisch-nationaler Identität an den Anfang seiner Botschaft. Auf diese Weise wird die Auseinandersetzung mit der Geschichte Polens vor etwa zweihundert Jahren und der sich daraus ableitenden spezifischen Problematik polnischer Identität zur impliziten Voraussetzung von Autorschaft, welches PENDERECKI als ein Konzept einführt, das an Kohärenz orientiert ist.

Dem Schriftsteller und Politiker JULIAN KLACZKO kommt im Hinblick auf die Staatenlosigkeit Polens historisch-politische Bedeutung zu, denn diese Staatenlosigkeit wurde für den polnischen Schriftsteller - insbesondere vor dem Hintergrund des 1848 gescheiterten Posener Aufstandes - zum entscheidenden Beweggrund, das unter preußischer Herrschaft stehende Posen zu verlassen. Nach den Geschehnissen 1848 emigrierte JULIAN KLACZKO nach Frankreich und arbeitete dort mit der liberal-aristokratischen Fraktion „Hôtel Lambert“, einem Zusammenschluss polnischer, im Exil lebender Personen zusammen, um von dort aus Einfluss auf die politische und kulturelle Gesinnung polnischer, unter der Herrschaft der Teilungsmächte lebender Bevölkerung zu nehmen.

Der Posener Aufstand ist historisch im Zusammenhang mit den 1815 auf dem Wiener Kongress getroffenen Entscheidungen zu sehen. Vor dem Hintergrund der drei Teilungen Polens 1772-1775 - einer bis dahin über zweihundert Jahre währenden Adelsrepublik - unter den drei Teilungsmächten Russland, Preußen und Österreich wurden auf dem Wiener Kongress die Teilungsgrenzen zwar revidiert, die Teilungen Polens als solches jedoch bis zum Ersten Weltkrieg durch das auf dem Kongress beschlossene Teilungsgeschehen zusätzlich manifestiert. Dem Posener Aufstand ging der erfolglose, auch als „konservative Revolution“¹⁵⁶ bezeichnete Polenaufstand im November 1831 voraus. Er führte dazu, dass liberale und nationale Regungen infolge eines bis 1856 dauernden Ausnahmezustands durch russische Besatzungstruppen massiv unterbunden wurden, mit der Folge, dass eine Welle der „Große(n) Emigration“ ausgelöst wurde. Die Jahre zwischen 1831 und 1848 waren durch politische Teilnahme und das Aufbegehren junger polnischer Aktivisten gekennzeichnet, die am Umsturzversuch in Paris (Juni 1832), beim Sturm auf die Frankfurter Hauptwache (April 1833)

¹⁵⁶ HÖNSCH, JÖRG K.: A.a.O., S. 200.

und am Aufstand in Lyon (April 1834) maßgeblich beteiligt waren. Die politischen Aktivitäten waren eingebettet in eine polnische, national-ideologische Gesinnung, die JÖRG K. HOENSCH vor allem über die Literatur des polnischen Nationaldichters ADAM MICKIEWICZ verbreitet sieht, namentlich durch sein Nationalepos „Pan Tadeusz“ und den „Büchern der polnischen Nation und der polnischen Pilgerschaft“.¹⁵⁷ Sowohl der Polenaufstand 1831 als auch der durch die deutsche Märzrevolution mit Widerstandskraft belebte Posener Aufstand 1848 waren in der Niederschlagung Ausdruck einer sich erfolglos zur Wehr setzenden „Nation ohne Staat“.

PENDERECKIS Verweis auf JULIAN KLACZKO impliziert somit die Problematik polnischer Staatenlosigkeit sowohl als historisches als auch als nationales Problem. Daraus leitete sich ab, sich an ethnischer Identität zu orientieren, was bedeutete, Identität zu bestätigen. Vor diesem Hintergrund übernahm die Orientierung an ethnischer Zugehörigkeit die Funktion, nationale Identität durch ethnische Ab- und Ausgrenzung zu markieren.

Der Bedeutungszuwachs ethnischer Zugehörigkeit als Identität kennzeichnendes und zugleich ausgrenzendes Phänomen ist für JÖRG K. HOENSCH eine Folgeerscheinung der Geschehnisse von 1848. Sie schlug sich darin nieder, dass eine „schroffe Frontstellung zwischen deutscher und polnischer Bevölkerung ausgelöst“ wurde.¹⁵⁸ Zusammenfassend heißt es weiters:

War das polnische Problem in Preußen vor 1848 wesentlich eine Frage des Verhältnisses zwischen preußischem Staat und polnischer Adelsnation gewesen, so komplizierte es sich jetzt zum Dreiecksverhältnis staatlich-preußischer, nationaldeutscher und nationalpolnischer Interessen und Ansprüche.¹⁵⁹

In diesem Zusammenhang ist auf HANS LEMBERGS Verweis auf JULIAN KLACZKO hinzuweisen. In seinem Aufsatz *Der ›Drang nach Osten‹ - Mythos und Realität*, stellt er KLACZKO als einen der ersten Autoren vor, der die Formulierung „Drang nach Osten“ bereits 1849 mit Anführungszeichen verwendet habe. Für LEMBERG ist die Formulierung „Drang nach Osten“ eine stimmungsbezeichnende Formel eines um sich greifenden Nationalismus im späten 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. Für diese Zeit sei kennzeichnend gewesen, dass

¹⁵⁷ Die polnischen Widerständler, die auch als „Sturmvögel der Revolution“ bezeichnet wurden, erfreuten sich zunächst einer weitverbreiteten Begeisterung der bürgerlichen Liberalen. Diese schlug jedoch zunehmend um in eine von Vorbehalten und Distanz bestimmte Haltung, denn den Bürgerlichen Liberalen ging es vermehrt darum, eigene nationale Interessen zu behaupten.

¹⁵⁸ a.a.O.

¹⁵⁹ a.a.O., S. 213.

sie durch eine „aggressive preußisch-deutsche Polenpolitik“ geprägt war, „die der befürchteten Slawisierung des Deutschen Ostens Einhalt gebieten und die Slawen zurückdrängen sollte“. ¹⁶⁰

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle sagen, dass die Referenz PENDERECKIS auf sich selbst als Autor voraussetzt, die Problematik nationalpolnischer Identität territorial als eine Angelegenheit des „Exils“ zu betrachten. Die geschichtlich verankerte Staatenlosigkeit Polens konnte allerdings „von außen“ maßgeblich durch das Erinnern an ethnische Zusammengehörigkeit auf eine andere, Identität vermittelnde Ebene, nämlich die einer gemeinsamen Geschichte und Kultur, übertragen werden. In einem solchen Kontext kommt JULIAN KLACZKO große Bedeutung zu, da er in dieser Weise entscheidend zur Bildung polnisch-nationaler Identität beitrug.

Deutlich wird, dass die Frage nach polnischer Identität für PENDERECKI auf spezifische Weise an Autorschaft gekoppelt ist. Ein wesentliches Element von Autorschaft besteht demnach für PENDERECKI in der Vorbildfunktion. In exemplarischer, Identität generierender Funktion erweist sich Autorschaft darin, polnisches Geschichtsbewusstsein zu aktualisieren. In der Funktion eines Autors, der auf JULIAN KLACZKO verweist, erinnert PENDERECKI an historische Zusammengehörigkeit und ruft eine solidarische Haltung ins Gedächtnis. Eine zentrale Aufgabe des Autors liegt demnach in der Aktualisierung eines Bewusstseins der Geschichte Polens, wie sie sich etwa zu Beginn des 19. Jahrhunderts darstellte und der damit verbundenen Identität stiftenden Funktion.

1.4.1 Anlehnung an den Subjektbegriff der Moderne

Entsprechend einer maßgeblich identitätsstiftenden Aufgabe, die, wie es scheint, ein Autor erfüllen sollte, zeichnen sich PENDERECKIS Texte vorrangig durch eine mit zahlreichen intertextuellen Verweisen angereicherten Struktur aus. Die Charakteristik jener Struktur rückt PENDERECKIS Anlehnung an den Subjektbegriff der Moderne in den Blick. Wird der Text *The tree inside* näher betrachtet, stößt der Rezipient auf Verweise, die auf verschiedenen Ebenen angelegt sind. In einem Ausschnitt, der hier näher betrachtet werden soll, geht es um das Aufzählen von Namen aus dem Bereich der Musik, Literatur und Kunst. Der besondere Bezug

¹⁶⁰ a.a.O.

zu diesen drei Bereichen macht PENDERECKIS allgemeine, musikübergreifende Orientierung an den ‚schönen Künsten‘ deutlich. Häufig von PENDERECKI zitierte Personen aus dem Bereich der Literatur sind HOMER, GOETHE, RILKE oder THOMAS MANN. Bezogen auf Musik zählt er (unter Verzicht auf Vornamen) u. a. STOCKHAUSEN, NONO, BOULEZ und CAGE auf. Die genannten Komponisten fungieren hier als Negativbeispiele für die musikalische Avantgarde des 20. Jahrhunderts.¹⁶¹ Bezogen auf bildende Kunst verweist PENDERECKI in weiten Teilen auf WASSILY KANDINSKY. Die für den Bereich der Literatur ausgewählten Namen stehen repräsentativ für bestimmte literarische Epochen und einen an der Moderne orientierten Subjektbegriff. Dieser vermittelt eine Vorstellung von Autorschaft, die diesem ‚Substanz‘ zuschreibt. Als System betrachtet, verfügt der Autornamen für MICHEL FOUCAULT „klassifikatorische Funktion“.¹⁶² So erläutert MICHEL FOUCAULT

mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen. Außerdem bewirkt er eine Inbezugsetzung der Texte zueinander.¹⁶³

Für FOUCAULT hat der Autornamen u. a. die Funktion, „eine bestimmte Seinsweise des Diskurses zu kennzeichnen“¹⁶⁴, indem er

seinen Ort nicht im Personenstand der Menschen, nicht in der Werkfiktion (hat), sondern in dem Bruch, der eine bestimmte Gruppe von Diskursen und ihre einmalige Seinsweise hervorbringt.¹⁶⁵

1.4.1.1 Der Künstler als Leitfigur

Dagegen aktualisiert PENDERECKI ein an der Moderne orientiertes Verständnis von Autorschaft. Dazu hebt er in seiner Monographie RAINER MARIA RILKE und WASSILY KANDINSKY als zwei Modelle hervor, die er mit Vorbildcharakter ausstattet. Das Entstehungsdatum des Gedichtes von RAINER MARIA RILKE¹⁶⁶, welches PENDERECKI seiner

¹⁶¹ PENDERECKI setzt sich entschieden von dieser ab, indem er schreibt: „The escape from the avant-garde trap of formalism enabled me to turn back towards tradition“. KRZYSZTOF PENDERECKI: *Labyrinth of time*. A.a.O., S. 16. Zur näheren Erörterung der Frage, was PENDERECKI mit „formalism“ meint, vgl. vorliegende Untersuchung (1.5.3.3).

¹⁶² FOUCAULT, MICHEL: „Was ist ein Autor?“ In: FOTIS JANNIDIS, GERHARD LAUER, MATÍAS MARTÍNEZ und SIMONE WINKO (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. A.a.O., S. 210.

¹⁶³ a.a.O.

¹⁶⁴ a.a.O.

¹⁶⁵ FOUCAULT, MICHEL: „Was ist ein Autor?“ In: FOTIS JANNIDIS, GERHARD LAUER, MATÍAS MARTÍNEZ und SIMONE WINKO (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. A.a.O., S. 210-211.

¹⁶⁶ Das Gedicht beginnt im Original mit der Zeile: „Ich lebe grad, da das Jahrhundert [sic] geht“. RAINER MARIA

Monographie vorangestellt, macht in Verbindung mit der Bedeutung, die RILKE für die literarische Moderne einnahm, deutlich, welches Vorverständnis PENDERECKI für seinen Selbstentwurf voraussetzt. Es geht um die literarische Situation um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert; dieser Zeitabschnitt war von verschiedenen Strömungen gekennzeichnet. Damit rückt der Autor PENDERECKI eine komplexe Situation der Literaturgeschichte in den Focus, in der dem Künstler durch eine Vielfalt ästhetischer Konzepte, die gegen eine naturalistische Sichtweise von Wirklichkeit gerichtet waren, eine wegweisende Funktion für die Gesellschaft zukam. Die literaturgeschichtlich beziehungsreiche Ausgangssituation und darin verankert die Vorrangstellung von Poesie als Gattung, die über eine an Ästhetik orientierte Form der Sprache Wirklichkeit negativ spiegeln sollte, sind somit als Kontext für das Bild, das PENDERECKI von sich selbst entwirft, näher zu betrachten.

Der Zeitraum, der die Jahrhundertwende – und damit das *Fin de siècle* - umfasst, beginnt etwa 1890 und endet um 1910. Für die Literatur ist diese Ära Ausdruck der literarischen Moderne. MONIKA FLUDERNIK und ARIANE HUML stellen den Begriff *Fin de siècle* im Unterschied zum neutraleren Begriff der Jahrhundertwende terminologisch und semantisch als ‚schillernden Begriff‘ für eine ‚schillernde Epoche‘ vor. Im Rahmen seines komplexen Spektrums vielfältiger Bezüge bezieht er sich tendenziell auf Dichtung und innerhalb dieser auf bestimmte dichterische Tendenzen oder Dichterschulen. Zu verankern sind hier die Stilbegriffe Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus und Moderne. Ein markantes Merkmal des für die Autorinnen sowohl als Epochen- als auch als Stilbegriff aufzufassenden Terminus *Fin de siècle* ist die Pluralität widersprüchlicher Ansichten zwischen einzelnen Gattungen in der Literatur sowie die in einzelnen Ländern unterschiedliche Ausprägung der literarischen Strömungsvielfalt.

1.4.1.2 Sprachskepsis und *Décadence*

Die literarische Moderne umfasst eine Vielzahl nebeneinander existierender literarischer Strömungen, deren Gemeinsamkeit darin liegt, sich vom Naturalismus und der darin enthaltenen Vorstellung, Wirklichkeit sei mithilfe wissenschaftlicher Prinzipien abbildbar, abzugrenzen. Die Bezeichnung literarische Moderne ist aufgrund der unterschiedlichen

RILKE. Es wurde im Jahr 1905 zuerst publiziert. PENDERECKI stellt das Gedicht in englischer Fassung vor. In dieser heißt es: „I am living just as the century ends“. KRZYSZTOF PENDERECKI: *Labyrinth of time. Five addresses for the end of the millennium*. A.a.O., S. 5.

Stilrichtungen, die sie umfasst, kein Epochen, sondern Pluralität umfassender Stilbegriff. Er ist bezogen auf die literarische ‚Avantgarde‘ mit ihren Zentren Wien und München. Neben antinaturalistischen Kunstrichtungen, wie Neuromantik oder Décadence, wirkten sich verschiedene Stilrichtungen der bildenden Kunst - insbesondere Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil - auf die Stilbildung der literarischen Moderne aus.

Zu Dekadenz heißt es bei RÜCKER:

Der französische Ausdruck <décadence> (Verfall) erscheint zuerst im 17. Jh. und begegnet als ästhetische Kennzeichnung in BOILEAUS <Réflexions critiques sur quelques passages du Rhéteur Longin> (1693), doch mit ethischem Einschlag, insofern der Verfall des Geschmacks als Moment der Auflösung der Gesamtkultur betrachtet wird.¹⁶⁷

Der Autor ergänzt:

In *Deutschland* findet sich der Begriff <D.> (auch als *décadence*) schon am Ende des 17. Jh., doch wird er in der heutigen Bedeutung erst von H. BAHRS in <Studien zur Kritik der Moderne> (1894) und durch das Werk NIETZSCHES vor allem seit 1888 eingeführt: ›Wo in irgendwelcher Form der Wille zur Macht niedergeht, gibt es jedesmal auch einen physiologischen Rückgang, eine *décadence*‹ [...] D. ist für ihn als zum Entwicklungsprozeß gehörend eine notwendige Konsequenz des Lebens, die den einzelnen Menschen ebenso wie die Epochen der Geschichte erfaßt und den Wiederaufstieg impliziert (ewige Wiederkehr des Gleichen). Negativ sind allein die zu überwindenden Folgen der D., d. h. die geistigen und künstlerischen Strömungen der Zivilisation [...] Erst durch Nietzsche wird <D.> zu einem europäischen Begriff, der das geistige Leben der Jahrhundertwende und des beginnenden 20. Jh. bestimmt. In Deutschland wird der Begriff vor allem literarisch bedeutsam (RILKE, HOFMANNSTHAL, TH. MANN), kulturphilosophisch überwiegt der Begriff <Verfall>.¹⁶⁸

Anfang der neunziger Jahre setzte sich in Deutschland unter dem Einfluss französischer Symbolisten wie CHARLES BEAUDELAIRE oder STEPHANE MALLARME die Überzeugung durch, nach der Dichtung und Wirklichkeit voneinander zu trennen waren. Dichtung sollte sich selbst genügen im Sinne einer ‚Kunst für die Kunst‘. Das sprachliche Beziehungsgefüge der Symbole nahm die Bedeutung einer für sich selbst geschlossenen Welt an. Die entscheidende Trennung von naturalistischer Kunstanschauung zeigt sich für WALTER MÜLLER-SEIDEL in

¹⁶⁷ RÜCKER, S.: „Dekadenz“. In: JOACHIM RITTER (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. A.a.O., S. 3648 (vgl. HWPBd. 2, S. 47).

¹⁶⁸ RÜCKER, S.: „Dekadenz“. In: JOACHIM RITTER (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. A.a.O., S. 3649 - 3650 (vgl. HWPBd. 2, S. 47-48).

der als Sprachskepsis geäußerten Wissenschaftskritik HUGO VON HOFMANNSTHALS. 1902 verleiht HOFMANNSTHAL seiner Kritik in seinem *Chandosbrief* Ausdruck. In diesem *Brief*, den HOFMANNSTHAL historisch verfremdet und mit dem Datum vom 22. August 1603 versieht, entschuldigt sich der erfolgreiche Dichter Lord CHANDOS bei Sir FRANCIS BACON ‚wegen des gänzlichen Verzichtes auf literarische Betätigung‘.

Die durch den *Chandosbrief* neu gewonnene Bedeutung von Gleichzeitigkeit und Pluralität für die literarische Moderne hebt WALTER MÜLLER-SEIDEL hervor, indem er deutlich macht, dass sich unterschiedliche Zeitbegriffe im Rahmen gleichzeitiger und pluraler Möglichkeiten bei RILKE als eine Erfahrung gespaltener Zeit zeigen. Für den Dichter stand ‚vollzählige‘, erfüllte Zeit einer mathematisch-zählbaren Zeit gegenüber. Deutlich wird ein solcher Zeitbezug in RILKES, der Monographie PENDERECKIS ohne Titel vorangestelltem Gedicht ‚Das Buch vom mönchischen Leben‘.¹⁶⁹ Die Selbstwahrnehmung des Subjektes geht mit der unterscheidenden Wahrnehmung zwischen einer inneren und einer äußeren Zeit einher. Zugleich verweist SEIDEL auf eine Veränderung von Zeiterfahrung innerhalb der für die ‚Avantgarde‘ der literarischen Moderne geltenden Zentren Wien und München.

Für PENDERECKIS Selbstentwurf wird deutlich, dass die literarische Moderne in ihrer gegen den Naturalismus gerichteten, durch Pluralität gekennzeichneten Weise und das spezifisch in dieser Phase entstandene Zeitgefühl der *Décadence* vom Rezipienten assoziiert werden soll, um generell die Bedeutung des Künstlers - speziell des Dichters in Person RAINER MARIA RILKES - als Leitfigur in den Vordergrund zu rücken. In seinem an der Vergangenheit orientierten Verhältnis zur Wirklichkeit liegt für PENDERECKI eine Voraussetzung eigenen künstlerischen Selbstverständnisses. Für ihn konkretisiert sich eigenes künstlerisches Denken und Handeln als Bewältigung von Wirklichkeit in Form einer auf die Deutung von Vergangenheit gerichteten, romantisierten Auffassung vom Künstler als richtungsweisendem Poeten.

¹⁶⁹ In dem Gedicht beschreibt das lyrische Ich zunächst sein zweigeteiltes Zeitempfinden. Es schildert seine subjektiv erlebte innere Zeit, in der es sein Dasein als ein soeben Begonnenes empfindet, und stellt jene einer äußeren Zeit gegenüber. In dieser allerdings wird das gerade Begonnene nicht nur unmittelbar beendet, sondern es erscheint als bereits Dagewesenes zeitlich längst überholt. („ich lebe grad, da das Jahrhundert geht“). Dazu ausführlich vgl. vorliegenden Untersuchung (1.5.2.1).

1.4.2 ‚Authentizität‘ – ein Leitprinzip

Vor diesem Hintergrund erscheint der Künstler nicht nur künstlerisch, sondern auch moralisch richtungsweisend. Seine Glaubwürdigkeit bemisst sich an ‚Authentizität‘. In ihren Ausführungen zum Begriff der Moderne bezeichnet CORNELIA KLINGER ‚Authentizität‘ als „Zentrum“, „Prämisse“ oder auch „Basis“ der auf die Moderne bezogenen „ästhetischen Ideologie“.¹⁷⁰ Während ‚Autonomie‘ auf eine die Rezeption unterordnende Werkästhetik hinweist und ‚Alterität‘ Kunst als ein Merkmal „außerhalb der Gesellschaft [...] imaginiert und positioniert“,¹⁷¹ kennzeichnet ‚Authentizität‘ „die Unabhängigkeit gegenüber jeder Einflussnahme auf die Sphäre von Kunst, sei es auf Künstler, Kunstwerk oder Publikum“.¹⁷² In diesem Sinne definiert KLINGER den Begriff ‚Authentizität‘ auch als „Autonomie aus der Innenperspektive“.¹⁷³ In Bezug auf ‚Authentizität‘ liegt „das Hauptgewicht auf dem Produzenten, auf dem Subjekt des Künstlers, bzw. auf dem Künstler als Subjekt“.¹⁷⁴ Die Definition zeigt, dass ‚Authentizität‘ verknüpft ist mit einer „Perspektive des Aufstiegs des Prinzips der Subjektivität“¹⁷⁵. Dieser Aufstieg, so macht die Autorin deutlich, leite sich ab aus einem Prozess der Moderne, in der eine christlich-metaphysisch begründete Weltordnung keine Bedeutung mehr erfahre. Vor diesem Hintergrund galt ‚Authentizität‘ als ästhetisch geprägte Form der Rationalität neben anderen Rationalitätsformen.¹⁷⁶ Einem an Nutzen und Effizienz ausgerichteten „Prozess der Versachlichung“¹⁷⁷ stand ‚Authentizität‘ dual gegenüber. Das Prinzip der Subjektivität lag einer ästhetischen Urteilskraft zugrunde, die sich „in den subjektorientierten, d. h. privaten Bereichen der modernen Gesellschaft“ wie „Religion [...] und Kultur (Kunst)“¹⁷⁸ entfaltete. Auf diesem Terrain, in dem es nicht um Wahrheit oder Erfolg ging, sondern um personenbezogene Aufrichtigkeit bzw. Wahrhaftigkeit, erfüllte ‚Authentizität‘ „Bedingungen der Rationalität“, die überprüfbar waren an den Kriterien der Einsehbarkeit, der Mitteilbarkeit und der Kritizierbarkeit.

Dem Prinzip der Subjektivität entsprechend geht es im Hinblick auf eine ästhetisch geprägte Form der Rationalität um eine affektbezogene. KLINGER legt dar: „Rational nennen wir [...]

¹⁷⁰ KLINGER, CORNELIA: „Modern, Moderne, Modernismus“. In: KARLHEINZ BARCK (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4. Stuttgart 2002, S. 153.

¹⁷¹ a.a.O., S. 157.

¹⁷² a.a.O., S. 153.

¹⁷³ a.a.O.

¹⁷⁴ a.a.O.

¹⁷⁵ a.a.O.

¹⁷⁶ vgl. CORNELIA KLINGER: „Modern, Moderne, Modernismus“. A.a.O. Als zwei weitere Rationalitätsformen bezeichnet die Autorin „die kognitiv-instrumentelle Rationalität der Wissenschaft“ und die „praktisch-normative Rationalität von Recht und Moral“. A.a.O.

¹⁷⁷ a.a.O.

¹⁷⁸ a.a.O.

denjenigen, der einen Wunsch, ein Gefühl oder eine Stimmung aufrichtig äußert, ein Geheimnis preisgibt, eine Tat eingesteht usw.“¹⁷⁹ Während ‚Authentizität‘ grundsätzlich jeder Person zugeschrieben werden kann, kommt nur einem Künstler die Fähigkeit zu, in seiner Vorbildfunktion als einheitsstiftendem Subjekt im Sinne einer ‚Autonomie aus der Innenperspektive‘ *uneingeschränkt* ‚authentisch‘ sein zu können. So sagt KLINGER: „Nur als Künstler [...] erlangt das Subjekt [...] Autonomie in vollem Umfang“.¹⁸⁰ Diese dem Künstler eigene Souveränität „kristallisiert sich in der Gestalt des Genies“. Die Auffassung vom Künstler als Genie gewinnt nach KLINGER „etwa seit der Mitte des 18. Jh. sein bis in die Gegenwart nachwirkendes Profil und [wird - die Verf.] zugleich auf das Subjekt künstlerischer Produktion fokussiert“.¹⁸¹

Vor dem Hintergrund der im historischen Kontext von Aufklärung und Revolution erneut erfahrenen Einschränkungen erhoffter Gleichheit und Selbstbestimmung sollten „die Zukunftshoffnungen der beginnenden Moderne wenigstens im Bereich der Kunst eine gleichsam stellvertretende Umsetzung finden“.¹⁸² Die Autorin erläutert:

Der Künstler (namentlich der Dichter) wird als besonders und sensibel gegenüber dem »Weltriss« angesehen [...] und wird für fähig gehalten, aus der Tiefe seiner exzeptionellen Subjektivität heraus einen Weg zur Heilung des Weltrisses zu weisen.¹⁸³

Ironisch weist der Schriftsteller LIONEL TRILLING angesichts eines der Moderne geschuldeten Bedürfnisses nach ‚Authentizität‘ auf die Problematik einer solcherart gesuchten Wahrhaftigkeit hin. Dazu führt der Autor aus

›Authentizität‹. Es ist ein bedeutungsschweres Wort. Wenn wir mit Bezug auf das menschliche Dasein von Authentizität, Echtheit sprechen, dann verwenden wir das Wort so, wie im Museum Fachleute, die prüfen, ob Kunstwerke wirklich sind, was sie zu sein scheinen oder sein sollen, oder sie den für sie geforderten Preis wert sind oder ob sie, wenn der schon gezahlt ist, die Bewunderung verdienen, die man ihnen entgegenbringt.¹⁸⁴

und gibt zu bedenken:

Wird nicht jede Kunst- und sei ihre Authentizität auch noch so verbürgt und ihre

¹⁷⁹ zitiert nach CORNELIA KLINGER: „Modern, Moderne, Modernismus“. A.a.O., S 145.

¹⁸⁰ a.a.O.

¹⁸¹ KLINGER, CORNELIA: „Modern, Moderne, Modernismus“. In: KARLHEINZ BARCK (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd.4. Stuttgart 2002, S. 154.

¹⁸² a.a.O., S. 155.

¹⁸³ a.a.O.

¹⁸⁴ TRILLING, LIONEL: *Das Ende der Aufrichtigkeit*. München 1980, S. 91.

Wahrhaftigkeit noch so erschütternd- das Nicht-Authentische bei denen fördern, die ihre Erfahrung bewusst durch sie prägen lassen?¹⁸⁵

In der Folge formuliert der Autor analytisch treffend:

die Kunst und das Denken der hohen, ja der höchsten Kultur werden den Zwecken einer moralischen Beglaubigung dienstbar gemacht, was sich in unserer Zeit daran zu erkennen gibt, wie leicht die Herausforderung durch die Kunst genommen wird und man sich ohne weiteres zu dem Kreis derer zählt, die erlöst sind, weil sie sich selbst als verdammt betrachten.¹⁸⁶

LUHMANN problematisiert ‚Authentizität‘ nicht als einen Begriff der Moral, sondern als einen Begriff der Kommunikation. In seinen Ausführungen heißt es: „Kommunikation setzt die Differenz von Information und Mitteilung und setzt beide als kontingent voraus“.¹⁸⁷ In der Folge geht der Autor von einer Unaufrichtigkeit der Aufrichtigkeit aus

Die Unaufrichtigkeit der Aufrichtigkeit wird zum Thema, sobald man die Gesellschaft erfährt als etwas, was nicht durch Naturordnung, sondern durch Kommunikation zusammengehalten wird.¹⁸⁸

und stellt fest:

Aufrichtigkeit ist inkommunikabel, weil sie durch Kommunikation unaufrichtig wird. [...] Man kann etwas über sich selbst mitteilen [...] dies aber nur so, dass man sich selbst als Kontext von Informationen vorführt, die auch anders ausfallen könnten. Daher setzt Kommunikation einen alles untergreifenden, universellen, unbeheblichen Verdacht frei, und alles Beteuern und Beschwichtigen regeneriert nur den Verdacht.¹⁸⁹

Die Unterwerfung des Rezipienten unter das Verdikt vermeintlicher ‚Authentizität‘ des Künstlers zeigt nach TRILLING

Noch immer vermag die Kunst uns dazu zu bringen, dass wir das Gefühl unseres Daseins von der Meinung anderer abhängig machen. Die vereinte Anstrengung einer Kultur oder eines Teils von ihr, Authentizität zu gewinnen, erzeugt ihre eigenen Konventionen, Gemeinplätze und Maximen, als das, was Sartre mit einem von Heidegger übernommenen Wort als ›Geredex‹ bezeichnet.¹⁹⁰

¹⁸⁵ a.a.O.

¹⁸⁶ a.a.O., S. 100.

¹⁸⁷ LUHMANN, NIKLAS: *Soziale Systeme*. A.a.O., S. 207.

¹⁸⁸ a.a.O.

¹⁸⁹ a.a.O.

¹⁹⁰ TRILLING, LIONEL: *Das Ende der Aufrichtigkeit*. A.a.O., S. 101.

wobei zu jenem ›Gerede‹, so TRILLING ironisch, jeder etwas beisteuern müsse, „wenn er unserem modernen Bedürfnis, an unser Elend erinnert zu werden und Gründe zu finden, warum wir uns unseres Lebens zu schämen haben, entsprechen will“.¹⁹¹

1.4.2.1 RAINER MARIA RILKE als beispielgebender Poet

Skepsis und Mystik

Inwieweit PENDERECKI ein an ‚Authentizität‘ orientiertes Bild von sich selbst als Künstler und Autor vermittelt, wird am Beispiel des Gedichts von RAINER MARIA RILKE deutlich. PENDERECKI ordnet RILKES Gedicht seinem Text vor, wobei er die Überschrift als Leerstelle markiert. Das Gedicht trägt ursprünglich den Titel *Ich lebe grad*. Es fällt auf, dass PENDERECKI sich an dieser für den Rezipienten exponierten Stelle nicht auf Musik, sondern auf Poesie bezieht und somit auf ein Gebiet des Außermusikalischen. Speziell hebt er RILKES Poesie hervor und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf Sprache als eine in prominenter Form der Kunst zur Vorstellung gebrachte Gegenströmung zum Naturalismus.

Der Dichter RAINER MARIA RILKE repräsentiert die Avantgarde der literarischen Moderne und jene für die *décadence* charakteristische Skepsis, die von Krisen, vor allem auf den Ebenen von Sprache, Ich und Bewusstsein, begleitet war. Das Gedicht dient als Rahmen. Es eröffnet die anschließende Einleitung und den daran anknüpfenden Text. Als literarische Vorgabe kommt dem Rahmen eine Schlüsselfunktion zu. Sie besteht darin, über ein beim Rezipienten vorausgesetztes Vorverständnis Rezeption zu lenken. Der Tenor der ursprünglich als Vorträge verwendeten Texte PENDERECKIS soll - wie selbstverständlich - mit Normen in Verbindung gebracht werden, die im Zeitraum des *Fin de siècle* Gültigkeit hatten.

Implizit wird der Rezipient angeleitet, PENDERECKIS Aussagen mit einem Geist der Moderne - wie er für diesen Zeitraum charakteristisch war - zu verbinden. Dem Rezipienten kann damit suggeriert werden, PENDERECKIS künstlerischer Selbstentwurf sei (lediglich) Ausdruck einer nahtlos bis in die Gegenwart - hier bis 1998 - hineinreichenden, teleologisch zu interpretierenden und insofern ‚sich aus sich selbst‘ entwickelnden, ‚natürlichen‘ Fortsetzung

¹⁹¹a.a.O.

avantgardistischen, modern-kritischen Gedankenguts. Dass PENDERECKI sich dann davon differenziert, geht erst aus einem zweiten Schritt hervor.

RILKES Gedicht ist dem Text *Das Stundenbuch* entnommen, einem Gedichtzyklus, der 1905 erschien und als eines der Hauptwerke des literarischen Jugendstils gilt. RILKES Originalversion des Gedichtes ist aus dem Jahr 1899. Darin heißt es:

Ich lebe grad, da das Jahrhundert geht.

Man fühlt den Wind von einem großen Blatt,

das Gott und du und ich beschrieben hat

und das sich hoch in fremden Händen dreht.

Man fühlt den Glanz von einer neuen Seite,

auf der noch alles werden kann.

Die stillen Kräfte prüfen ihre Breite

Und sehn einander dunkel an.

Mit seiner an Metaphern reichen, impressionistischen Darstellungsweise des inneren, gegenwartsbezogenen Zeiterlebens eines lyrischen Ichs stellt das Gedicht im Hinblick auf die Erwartung eines neuen Jahrhunderts zwei unterschiedliche Perspektiven dar. Der in die Zukunft gerichtete Blick ist freudiger Hoffnung (*man fühlt den Glanz von einer neuen Seite, auf der noch alles werden kann*), der aus der Zukunft vorweggenommene Rückblick jedoch verbindet göttliche Beurteilung mit mystischer Skepsis (*die stillen Kräfte prüfen ... Und sehn einander dunkel an*). Deutlich wird, dass unterschiedliche, sich gegenseitig entkräftende Perspektiven nebeneinanderstehen. Die Gleichzeitigkeit widersprüchlicher Betrachtungsweisen deutet auf einen „geistigen Umsturz“, der charakteristisch ist für literarisch artikulierte Skepsis im *Fin de siècle*. Im Gedicht wird Voraussicht durch einen vorweggenommenen Rückblick konterkariert. Ein avantgardistisches Verständnis von Voraussicht bedeutete demnach Vorwegnahme eines

Rückblicks. Dieser enthebt Zukunft ihrer an „Fortschritt“ orientierten Kraft, indem er ihr traditionell vorausweisendes Moment ins Unwirkliche rückt, dieses in Bezug zur Vergangenheit ahnungsvoll mystisch auflädt und als ein zu Prüfendes dunkel verklärt.

Über dieses vorangestellte Gedicht versucht PENDERECKI einen Vergleich herzustellen zwischen RILKES mystischer Form seiner lyrisch verschlüsselten Betrachtung des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts und der eigenen Form kunstkritischer Zeitwahrnehmung zum Ende des zweiten Jahrtausends. Indem der Verfasser poetischer Sprache und ihrer Metaphorik noch *vor* Musik eine besondere Bedeutung zuweist, wird PENDERECKIS Vorstellung von einer idealen Form von Kunst deutlich. Danach ist seiner auf Musik bezogenen Ästhetik eine sprachpoetische Form vorzulagern. PENDERECKIS Vorordnung von Poesie vermittelt dem Rezipienten, dass der ästhetische Umgang mit Sprache, wie RILKES Dichtung exemplarisch kennzeichnet, als Bezug zur Moderne im Allgemeinen und als Bezug zur literarischen Moderne des *Fin de siècle* im Besonderen, für PENDERECKI als Voraussetzung aufzufassen ist für seinen Entwurf von sich selbst als Künstler. In diesem Zusammenhang dient Mystik als Kohärenz vermittelndes Erklärungsmodell. Der lineare, bezogen auf Zukunft vorweggenommene Ablauf von Zeit wird - hinsichtlich eines Wertzuwachses stiftenden Vermögens - poetisch aufgelöst. Damit rücken Vergangenheit und Gegenwart als Ereignisse in den Blick, denen aus ‚avantgardistischer‘ Sicht Bedeutung zuzuweisen wäre.

Das lyrische Ich personifiziert ein Gegenüber als „Gott“ und ein Gegenüber als „Du“, wobei es beide Instanzen neben sich auf eine Ebene stellt (vgl. *das Gott und du und ich*). Der optimistische Blick des lyrischen Ichs, der subjektiv eingeschränkt auf die Zukunft gerichtet ist, wird erst vervollständigt durch den kritisch prüfenden, mystisch wissenden Blick personifizierter „stiller Mächte“ (vgl. *und sehn einander dunkel an*). Der im Gedicht zum Ausdruck gebrachte Subjektbegriff geht somit von der Vielgestaltigkeit eines Gottesbildes aus, innerhalb dessen zum einen „Gott“ namentlich benannt werden kann, jedoch zum anderen nur metaphorisch angedeutet wird in Form einer gegebenen Pluralität „stiller Mächte“.

1.4.2.2 WASSILY KANDINSKY als geistiges Vorbild der bildenden Kunst

Mystik und Geist

Während ein Aspekt des auf ‚Authentizität‘ verweisenden Selbstentwurfs PENDERECKIS am Beispiel RILKES deutlich wird, zeigt der Blick auf die bildende Kunst, welche Bedeutung der Autor WASSILY KANDINSKY zumisst. Anders als RILKE, geriert sich KANDINSKY für PENDERECKI nicht als performativ formgebendes, sondern als geistiges Vorbild. Von Interesse sind somit nicht KANDINSKYS Artefakte, sondern dessen Kunsttheorie. Entsprechend auffallend bezieht sich PENDERECKI mehrfach auf KANDINSKY - speziell auf dessen Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst* - in Kapitel drei seiner Monographie. PENDERECKI leitet dieses Kapitel ein, indem er KANDINSKYS Vorstellung einer räumlich - der Form einer Triangel entsprechend - und zeitlich hierarchisch angelegten Verteilung von Künstlern vorstellt. PENDERECKI legt dar:

In his famous 1912 tract *On the Spiritual in Art*, WASSILY KANDINSKY compared the scheme of the spiritual life to a great triangle divided into unequal parts. The sharp, upward-pointing summit symbolizes full spirituality. Below, nearer the wide base, there is less of that element of spirituality, and it is more diffused. Artists can be found in each of these parts, but there are fewer of them, at times only one, at the summit. The whole triangle is rising imperceptibly. Much time will have to pass, however, before the base reaches the level where the summit once stood, and before the vision of that solo artist becomes a common possession.¹⁹²

In diesem Zusammenhang hebt PENDERECKI BEETHOVEN hervor. Dieser habe erst durch „the generations of the modernists, including Kandinsky himself“ Anerkennung erfahren, im Unterschied zur gegenwärtigen Situation, innerhalb derer BEETHOVEN „like so many other classics, (has) been appropriated by mass culture“. Daraus schlussfolgert PENDERECKI in Anlehnung an KANDINSKYS Triangel-Modell: „A supreme value has landed in the lowest regions“.¹⁹³

Während das einleitende Gedicht RILKES als Rahmen der nachfolgend von PENDERECKI entwickelten Gedanken dient, ist der mehrfache intertextuelle Verweis auf KANDINSKY eine entsprechende Bestätigung des über RILKES Gedicht bereits Angedeuteten, aber auf einer

¹⁹² PENDERECKI, KRZYSZTOF: *Labyrinth of time*. A.a.O., S. 27.

¹⁹³ a.a.O.

anderen Ebene. PENDERECKI wechselt von der Ebene der Sprachmetaphorik auf die Ebene der Bildmetaphorik und verankert sein Künstlerbild nun in einer Symbolik des Abstrakten.

PENDERECKIS Verweis auf KANDINSKY ist auch ein weiterer Bezug zur Moderne; über diesen Bezug wird dem Rezipienten ein offenbar dem Selbstverständnis des Komponisten entsprechendes Modell - hier das Konzept vom Ideal eines Künstlers – offeriert. Was KANDINSKY unter einem Autor, hier in Person eines Künstlers, versteht, leitet sich ab aus KANDINSKYS Definition von Kunst. Für KANDINSKY ist Kunst eine „Macht“, die sich in einer Form von „Sprache“ zeigt. Das Spezifische künstlerischen Sprachcharakters besteht in dem Vermögen, „nur in ihr eigener Form von Dingen zur Seele [zu sprechen - die Verf.]“. Diese Dinge sind „für die Seele das *tägliche Brot* [...] welches sie nur in dieser Form bekommen kann“.¹⁹⁴ Für KANDINSKY liegt das für „Sprache“ Typische augenscheinlich in der nur ihr eigenen Art der Form. Für sein Verständnis des Künstlers folgt daraus

der Künstler darf jede Form zum Ausdruck bringen [...]. Blind gegen ›anerkannte‹ oder ›unanerkannte‹ Form, taub gegen Lehren und Wünsche der Zeit soll der Künstler sein [...] zu jedem erlaubten und ebenso leicht so jedem verbotenen Mittel greifen.¹⁹⁵

In Anlehnung an diese Idealvorstellung eines Künstlers weist KANDINSKY Kunst die Eigenschaft zu, zeitlos zu sein, wobei er Kunst in einen mystischen Zusammenhang stellt, den er in seinem Konzept vom Künstler konkretisiert. Ziel des Künstlers soll es sein, die ‚innere Notwendigkeit‘ zu verankern und darüber beim Rezipienten ‚seelische Vibrationen‘ hervorzurufen. Dazu soll der Künstler sich mit drei für ihn zugeschriebenen Rollen identifizieren, die jeweils - a priori - mystisch begründet sind. Der Künstler soll sich (1) „als Schöpfer“, (2) „als Kind seiner Epoche“ und (3) „als Diener der Kunst“ verstehen. Vor dieser Folie ist es möglich, das ihm Eigene als ein Element der Persönlichkeit und das der Epoche Eigene¹⁹⁶ als ein Element des Stils zum Ausdruck zu bringen. Um allerdings der Kunst zu dienen, rückt die Bedeutung des künstlerischen Ausdrucks (als Schöpfer und Kind seiner Epoche) in den Hintergrund. Auf dieser dritten Ebene agiert der Betreffende nicht mittelbar als Vermittler von Sprache, sondern unmittelbar als Bote oder Diener der Kunst. In dem Bewusstsein, sich jener „Macht“ unterzuordnen, „bringt“ er Kunst das ihr „im allgemeinen Eigene“. In der Folge zeigt sich der „mystische [...] Inhalt der Kunst“ als „Wurzel der Wurzeln“

¹⁹⁴ KANDINSKY, WASSILY: *Über das Geistige in der Kunst*. Bern 1970, S. 84.

¹⁹⁵ a.a.O.

¹⁹⁶ KANDINSKY, WASSILY: *Über das Geistige in der Kunst*. A.a.O., S. 80. Das der Epoche „Eigene“ umschreibt KANDINSKY als „Element des Stils im inneren Werte, zusammengesetzt aus der Sprache der Epoche und der Sprache der Nation“. A.a.O.

im „Rein- und Ewig-Künstlerische[n]“. Dies ist für den Maler „das objektive Element, welches mit Hilfe des subjektiven verständlich wird“. ¹⁹⁷

Auf dem Boden solcherart angeborenen Fähigkeit - einer Kraft, die es ihm ermöglicht, ‚Ehrlichkeit‘, die sich ihm religiös mitteilt, künstlerisch umzusetzen - entsteht „auf eine geheimnisvolle, rätselhafte, mystische Weise das wahre Kunstwerk ›aus dem Künstler‹“. ¹⁹⁸ Der so verstandene (wahre) Künstler wird zum Schöpfer, das so verstandene „wahre Werk“ wird zum „geistig atmenden Subjekt“, d. h. zu etwas, das für KANDINSKY „ein *Wesen* ist“. ¹⁹⁹ Vor diesem Hintergrund weist KANDINSKY den Künstler über sich selbst hinaus und erhebt ihn zum Propheten. „Wahre“ Kunst, der er prophetische Kraft zuschreibt, spielt ihm zugleich die Rolle des Märtyrers zu. Mystisch suggeriert KANDINSKY:

Da kommt aber einer von uns Menschen, der in allem uns gleich ist, aber eine geheimnisvoll in ihn gepflanzte Kraft des ›Sehens‹ in sich birgt. Er sieht und zeigt. Dieser höheren Gabe, die ihm oft ein schweres Kreuz ist, möchte er sich manchmal entledigen. Er kann es aber nicht. Unter Spott und Hass zieht er die sich sträubende, in Steinen steckende schwere Karre der Menschheit mit sich immer vor- und aufwärts. ²⁰⁰

So sind „göttliche [...] Menschendiener [...], die das Körperliche verachten und nur dem Geistigen dien[en]“, augenscheinlich legitimiert, gegenüber dem Rezipienten einen Führungsanspruch geltend zu machen. Der Rezipient steht hierarchisch als letztes Glied in der Kette in unmittelbarer Abhängigkeit vom moralischen und prophetischen Zuschnitt des Künstlers, was den solcherart göttlich „Auserwählten“ mit einem hohen Maß altruistischer Leidensfähigkeit ausstattet. Dieser erzieherische Auftrag des Künstlers, der hier deutlich dem Rezipienten gegenüber Macht und Führung beansprucht, findet zusammen mit den weiteren von KANDINSKY kunsttheoretisch als gültig verstandenen Normen seine Grenzen im zweckfreien Kunstverständnis des *l’art pour l’art*. ²⁰¹

¹⁹⁷ a.a.O.

¹⁹⁸ a.a.O. S. 132.

¹⁹⁹ a.a.O.

²⁰⁰ a.a.O., S. 27.

²⁰¹ a.a.O.

1.4.3 PENDERECKI- ein ‚aufrichtiger‘ Komponist der Gegenwart

In dem Maße, wie es PENDERECKI gelingt, den Entwurf eines Bildes von sich selbst als eine analog zu RILKE und KANDINSKY richtungsweisende Künstlerfigur zu veranschaulichen, schwingt mit, dass PENDERECKI sich als einen beispielgebenden, ‚aufrichtigen‘ Komponisten der Gegenwart auszuweisen versucht. Wird dieser Perspektive gefolgt, fragt sich, worin sich PENDERECKIS moralische Auszeichnung als ‚Künstler‘ konkret niederschlägt? Aufschluss zu dieser Frage geben PENDERECKIS Ausführungen zu seiner Vorstellung über ein ihm eigenes künstlerisches ‚Ich‘. Jenes stellt im System des Komponisten eine Vermittlungsinstanz dar, dessen charakteristisches Merkmal darin besteht, überzeitlich aufzutreten. Um ein ‚Ich‘ dieser Art zu hinterfragen, sollen im Folgenden Äußerungen aus *Labyrinth of time*, Kapitel II *The artist in the labyrinth*, hinterfragt werden.

1.4.3.1 PENDERECKI als künstlerisches ‚Ich‘

In seinem o. g. Text knüpft der Komponist seine Vorstellung von der eigenen Subjektivität an die Existenz selbstreflexiven Bewusstseins und dem sich unmittelbar daraus ergebenden Imperativ: „One must have the courage to be oneself“.²⁰² Ein solcher an sich selbst gerichteter Anspruch kann auf zwei Ebenen betrachtet werden. Zum einen scheint gefordert, sich selbst gegenüber Verantwortung zu tragen in Form eines an sich selbst gestellten künstlerischen Anspruchs. Diese Verantwortung soll in idealer Weise nur gegenüber dem künstlerischen Selbstverständnis gelten und sich als unabhängig von gesellschaftlich formulierten Ansprüchen zeigen. Zum anderen kann jener Imperativ auch den Appell beinhalten, darüber hinaus der Gesellschaft gegenüber die Rolle des Künstlers als „Ich“ zu besetzen. Von dieser Annahme ausgehend, wird die Reflektion des Künstlers auf sich selbst gekoppelt an die Erwartung, auch vom Rezipienten als „Ich“ wahrgenommen zu werden. Hier ergeben sich zwei Schwierigkeiten: Zum einen blendet PENDERECKIS Rückbezug eine Differenz zu sich selbst als („Ich“-) Beobachter aus. Die Vorstellung, sich selbst differenzlos zur eigenen Person nicht von außen, sondern aus subjektiver Perspektive „von innen“ als „Ich“ wahrnehmen zu können, spiegelt eine Selbstwahrnehmung wider, die räumlich hierarchisch, d. h. vertikal angelegt ist. Das

²⁰² PENDERECKI, KRZYSZTOF: *Labyrinth of time. Five addresses for the end of the millennium*. A.a.O., S. 25.

vermeintlich mit sich selbst identische „Ich“ wird sowohl im reflexiven Bezug auf sich selbst als auch bezogen auf sein Gegenüber nicht als ein voraussetzungsreicher Vorgang der Beobachtung kenntlich gemacht. Auf diese Weise wird der Beobachter in seinem Vermögen, sich selbst beobachten zu können, verklärt. Außer Acht gelassen bleibt, dass erstens das „Ich“ ein beobachtetes ist, welches durch den („Ich“-) Beobachter nur perspektivisch eingeschränkt in den Diskurs eingehen kann und zweitens Selbst- und Fremdbeobachtung voneinander zu unterscheiden sind. Wird die Unterscheidung ‚aufgehoben‘, dann folgt daraus, jene verklärte Version der Selbstbeobachtung einer Fremdbeobachtung überzuordnen.

Über-/Unterordnung beruht auf einem Subjektbegriff, der das Subjekt perspektivisch eindimensional als Substanzbegriff anlegt. Dieser misst sich nicht an Differenz, sondern an Totalität. PENDERECKIS eigene, Subjektivität gegenüber differenzlos angelegte Selbstbeobachtung ist ausgerichtet an der Genieästhetik. Ausgehend von einer Ausdrucksästhetik lenkt HERMANN DANUSER die Aufmerksamkeit auf die Theorie HEGELS sowie auf ihre musikhistorische Bedeutung für das gesamte 19. Jahrhundert, die weit ins 20. Jahrhundert hineinreiche. Innerhalb dieser hebt DANUSER die sich als bedeutend erweisende Kategorie der Innerlichkeit hervor. Im Hinblick auf jene hier angenommene Erwartungshaltung gegenüber dem Rezipienten ergibt sich das Problem einer doppelten Selbsttäuschung. Zum einen wäre der Rezipient gehalten, das „Ich“ des Künstlers als eine ihm vermittelbare Rolle als gültig anzuerkennen, zum anderen, sich selbst als von jenem künstlerischen „Ich“ PENDERECKIS führungsbedürftig aufzufassen. Das von ROBERT JAUB für die Literaturwissenschaft beschriebene und für die Musikwissenschaft geltende Verständnis von Rezeption als Prozess, an dem Werk, Komponist und Rezipient gleichermaßen beteiligt sind, nimmt sich so als traditionell hierarchisch aufgebautes Über-/Unterordnungsmodell aus, in dem die Funktion von Rezeption sich nicht in einem aktiven, offenen „auf der Suche sein“ erweist, sondern darin, sich unaufgeklärt der Führung des sich selbst differenzlos wahrnehmenden Künstlers zu überantworten.

Die Formulierung „to be [Hervorhebung- die Verf.] oneself“ macht ein weiteres Merkmal des Subjektbegriffs, so wie PENDERECKI dieses zu vermitteln versucht, deutlich. Der Künstler scheint aufgefordert, seiner explizit im Künstlerischen angelegten ‚Natur‘ Ausdruck zu verleihen. Damit wird auf die Herkunft und die Beschaffenheit künstlerischen Talentes angespielt, ein Denken, das an den Subjektbegriff der Genieästhetik anknüpft. Die künstlerische Anlage scheint dem „Ich“ - im Vergleich zu Lern- und anderen Sozialisationsprozessen - künstlerisches Talent (Nicht-Talent) als „natürliche Substanz“ zu

verleihen. Da das „Ich“ sich differenzlos zu sich selbst begreift, kann es sich somit auf die ihm natürlich verliehene ‚Substanz‘ berufen. Die Natur des Künstlers, materialisiert in ‚Substanz‘ seines „Ichs“, wird somit zum Maßstab künstlerischer Kompetenz. Aus dieser Kompetenz erwächst künstlerisches Handeln in Form eines Imperativs. Künstlerisches Handeln ist danach für den Künstler ‚natürlich‘ und dem Natürlichen gegenüber kategorisch, d. h. moralisch verpflichtet. In genieorientierter Selbsterhöhung misst sich künstlerisches Handeln nicht an kulturell gegebenen Zusammenhängen, auf die das „Ich“ kritisch reflektierte, sondern an seiner auf ‚Substanz‘ basierenden und damit für den lenkungsbedürftigen Rezipienten unabweisbaren Kompetenz. Damit ist das künstlerische „Ich“ von Fremderwartungen an ein künstlerisches Tätigsein, das ihm nicht kategorisch von seiner Natur als Selbsterwartung vorgegeben wird, unabhängig.

An dieser Stelle stellt sich die Frage, in welchem unmittelbaren Kontext PENDERECKI sein Selbstverständnis als Künstler verankert. Worin unterscheidet sich PENDERECKIS Selbsterwartung von Fremderwartung, d. h. welcher Kontext ist für PENDERECKI Umwelt (‚einfach alles andere‘) künstlerischer Selbsterwartungen und was schließt der Komponist als für seine Selbsterwartung nicht geltende Fremderwartung aus? Um dieser Frage nachgehen zu können, soll versucht werden, PENDERECKIS Anschauung als System/Umwelt-Differenz im Hinblick auf Informationen aufzuschlüsseln, die sein Verständnis vom Künstler als Identifikationsfigur verdeutlichen sollen. Was PENDERECKI unter einem Künstler versteht, zeigen seine Ausführungen, die sich auf ein Persönlichkeitsmodell beziehen, das bestimmte, den Künstler beschreibende Eigenschaften aufweist. So heißt es in seinem Text: „It is necessary to have a keen intelligence and conciousness, but also to listen to one`s inner world“.²⁰³ Was der Komponist genau mit „inner world“ meinen könnte, wird dem Rezipienten nur indirekt mitgeteilt über einen intertextuellen Verweis. Darin bezieht sich PENDERECKI auf den israelischen Schriftsteller AMOZ OZ. Metaphorisch beschreibt AMOZ OZ den Künstler als jemanden, dessen Handeln einer permanenten Gefahr unterliege. Diese bestehe darin, sich auf einem Grad zu bewegen zwischen dem Gebot kritischen Intellekts und der drängenden Kraft, sich hinreißen zu lassen von dem Berückenden eigenen Vorstellungsvermögens.²⁰⁴

Es wird sichtbar, dass PENDERECKI - um die wertzuschreibende Funktion des „Ichs“ zu verdeutlichen - einen Subjektbegriff vorstellt, der dem Subjekt einen räumlichen Zugang zu seinem künstlerischen „Ich“ ermöglicht. Das „Ich“ wird metaphorisch verortet in einer „inner

²⁰³ a.a.O.

²⁰⁴ a.a.O.

world“. Da sich das „Ich“ dem Subjekt mitteilt, ergibt sich für den Künstler die Notwendigkeit, diesem, d. h. seiner „inneren Welt“, zuzuhören. In diesem Zusammenhang bezieht sich der Autor auf die über die Geniediskussion vermittelte Eigenschaft der Innerlichkeit. Der für PENDERECKI gültige Kontext verweist so nochmals deutlich auf die Genieästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

1.4.3.2 Das ‚Ich‘ als überzeitliche Vermittlungsinstanz

Ausgehend von einem „Ich“, welches in einer „inner world“ angesiedelt sein soll, fragt sich, woraus sich ableitet, dass jenes „Ich“ überzeitlich zu qualifizieren ist? Folgt der Rezipient den bisherigen Ausführungen, scheint ein möglicher Hinweis in den Skizzierungen zu RILKE enthalten zu sein. Wie bislang dargelegt, wird in RILKES einleitendem Gedicht das „Ich“ mit und neben „Gott“ auf einer Ebene angesiedelt. Von dieser Voraussetzung ausgehend verbindet PENDERECKI in seinem Vortrag seine Vorstellung einer räumlichen Verortung des „Ichs“ mit seinem christlichen Glauben. Deutlich wird dies über ein Zitat aus THOMAS MANN'S Roman *Joseph und seine Brüder*. An dieser Stelle entfaltet der Protagonist, hier die fiktive, dem Alten Testament entlehnte Figur *Joseph*, seinen im Glauben verankerten Mythos eines auf ‚Gottesvernunft‘ verweisenden ‚Ichs‘. Dazu heißt es: „but the ›I‹ comes from god, and appertains to a spirit that is free“.²⁰⁵ In diesem Zitat des Protagonisten *Joseph* werden sowohl Herkunft als auch Eigenschaften des „Ichs“ umschrieben. Als etwas, das von Gott kommt, ist das „Ich“ göttlich. In seiner Zugehörigkeit zu Geist ist es geistig und frei. Dieser auf christlichem Glauben beruhende Weg der Reflexion auf sich selbst als ‚göttliches Ich‘ erweist sich in geistiger Freiheit. Geistige Freiheit beinhaltet für PENDERECKI die Suche nach Inspiration. So leitet er das Zitat ein mit der Erklärung: „it was hardly my intention - even as I sought inspiration in tradition - to become a traditionalist“.²⁰⁶ PENDERECKI zeichnet damit ein Bild von sich selbst als einer Person, deren Suche auf Inspiration zielt. Sein Selbstverständnis sieht PENDERECKI in diesem Punkt augenscheinlich signifikant über das Zitat der Figur *Joseph* aus THOMAS MANN'S Roman wiedergegeben, sodass PENDERECKI den Eindruck vermittelt,

²⁰⁵ MANN, THOMAS: „Joseph und seine Brüder“ (Stockholm 1948), zitiert nach KRZYSZTOF PENDERECKI. In: *Labyrinth of time. Fife Addresses for the end of the Millennium*. A.a.O., S. 16. In der Originalfassung heißt es: „Aber das Ich ist von Gott und ist des Geistes, der ist frei“. THOMAS MANN: *Joseph und seine Brüder*. Frankfurt a. M., S. 1034.

²⁰⁶ PENDERECKI, KRZYSZTOF: *Labyrinth of time. Fife addresses for the end of the millennium*. A.a.O., S. 55.

sich mit jenen Worten der von THOMAS MANN entworfenen Romanfigur *Joseph* zu identifizierten. Aufgrund dieser evidenten Bedeutungszuweisung erhält der Auszug aus dem Roman THOMAS MANN'S hier den Stellenwert eines Selbstzitats.

Das im Roman vorgestellte fiktive „Ich“, das auf sich selbst reflektiert, verweist auf seine christlich-geistige Herkunft. Der Ort dieser göttlichen Herkunft befindet sich zunächst außerhalb des „Ichs“, räumlich gesehen ‚oben‘; er bildet in der räumlichen Vorstellung den Gegenpol zu ‚unten‘. Im Zitat aus THOMAS MANN'S genanntem Roman wird diese vertikal angelegte Anordnung deutlich. Sie zeigt sich in den Ausführungen, die der Erläuterung des „Ichs“ vorausgehen. Dort heißt es: „The example of tradition comes from the depths, from what lies at the bottom, and that is what binds us together“.²⁰⁷ In diesem Zitat wird Tradition und eine ihr zugeschriebene soziale Bindungsfunktion dem „Ich“ räumlich gegenübergestellt. ‚Tiefe‘, als Ort der sozialen Bindung an Tradition, fungiert als Gegensatz zu ‚Höhe‘ als Ort der geistigen Freiheit des „Ichs“. Höhe und Tiefe und damit verbunden (göttliches) „Ich“ und (von Menschen gemachte) Tradition werden hier als Begriffspaare verwendet, die sich gegenseitig konstruieren. PENDERECKI entwirft damit - im Hinblick auf das sich selbst differenzlos gegenüberstehende Subjekt als Genie und seine (göttliche) an Vermittlung von Tradition gebundene Aufgabe - ein an das Triangel-Modell KANDINSKY'S erinnerndes, räumliches Konzept der Kohärenz.

1.5 Autorfunktionen

Werden Aktualisierungen von Kohärenz zusammen mit den bislang analysierten Beispielen zur Monographie *Labyrinth of time* in ihrer diskursiven Eigenschaft hinterfragt, so wird deutlich, dass sie den Blick freigeben für Funktionen, die Autorschaft und daran geknüpfte Grenzen der (Selbst-) Beobachtung PENDERECKIS in den Blick rücken. So erscheinen PENDERECKIS Äußerungen, in denen der Komponist sich selbst darstellt, selbstreferenziell verkürzt. Mit anderen Worten, der Autor weist sich im Rahmen eines Entwurfes von sich selbst nicht als eine Person aus, die sich beschreibt und insofern als eine Person, die sich zu sich selbst in Distanz

²⁰⁷ a.a.O. In der Originalfassung heißt es: „Denn das musterhaft Überlieferte kommt aus der Tiefe, die unten liegt, und ist, was uns bindet“. THOMAS MANN: *Joseph und seine Brüder*. Frankfurt a. M., S. 1034.

setzt, sondern als eine Person, die von sich erzählt. Konkret vermittelt sich PENDERECKI als einen emphatisch aufzufassenden Künstler. Innerhalb seiner verkürzten Selbstdarstellungen bedient sich der Autor ‚musikästhetischer Strategien um 1800‘²⁰⁸ und aktualisiert die Genieästhetik, die er, angelehnt an die im Diskurs als Vorbilder eingeschleusten Figuren RILKES und KANDYNSKIS, fortschreibt. Unter diesen - in Form einer ‚Postfiguration in der Gegenwartskultur‘ übertragenen - Bedingungen legitimiert sich der Autor insbesondere durch Umdeutung und Projektion, selbst.

1.5.1 Aktualisierung der Genieästhetik

Die assoziative Hinführung des Rezipienten zur Genieästhetik gelingt, indem der Autor Vorgänge der Rezeption verklärt und Poesie idealisiert. Bereits im Buchtitel *Labyrinth of time* - und damit an exponierter Stelle - bedient sich der Autor einer auf die Antike verweisenden Metaphorik. Neben ihrer Funktion, Aufmerksamkeit zu erregen, scheint sie darauf vorzubereiten, dass in der o. g. Monographie illustrierendes, an Mythen orientiertes Erzählen die Rhetorik PENDERECKIS bestimmt. In Rezensionen zur Monographie *Labyrinth of time* gelten die Texte PENDERECKIS als eine Textart, die unter den Begriff Essay fallen. Das Essay gilt als „wiss.-lit. Mischgattung“²⁰⁹. Es wendet sich primär an den „allgemeingebildeten Leser“²¹⁰ und unterscheidet sich von der wissenschaftlichen Arbeit durch die „skeptisch-souveräne Denkhaltung des Schreibers“²¹¹. Dieser „bildet einen Gedankengang ab als Prozess, als ›Kostprobe‹ eines Geistes und kreist ein Problem assoziativ ein“²¹². PENDERECKIS wie auch vorab einleitend dargelegt, essayistisch verfasster Text leitet über zur Frage nach der Funktion des Autors. Somit ist zunächst zu klären, wie PENDERECKI als Autor methodisch einen als „wissenschaftlich-literarische Mischgattung“ benennbaren Text verfasst. Konkret geht es um die Frage, welche Funktion (fiktional zugeschnittene) Literatur für PENDERECKI als Autor einnimmt.

²⁰⁸ Vgl. BETTINA SCHLÜTER: *Murmurs of earth. Musik- und medienästhetische Strategien um 1800 und ihre Postfigurationen in der Gegenwartskultur*. Den Geniebegriff erfasst die Autorin neben anderen im Rahmen der Entelechie als ‚Leerstelle‘ und knüpft damit an MARVIN MINSKY an, insbesondere an seinen Ausführungen zu *Music, Mind, and Meaning*. In ihren Ausführungen hebt die Autorin hervor: „An diesen Leerstellen setzt Marvin Minsky an und entwickelt Beschreibungsmodelle, die nicht zuletzt auch den Interessen eines synthetisch operierenden KI-Forschers entgegenkommen“. A.a.O., S. 56.

²⁰⁹ GFREREIS, HEIKE (Hrsg.): *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart 1999, S. 57.

²¹⁰ a.a.O.

²¹¹ a.a.O.

²¹² a.a.O.

1.5.1.1 Verklärung von Rezeption

Die Funktion von Literatur für PENDERECKI als Autor wird deutlich, blickt der Betrachter auf PENDERECKIS Entwurf von sich selbst als Künstler. Aus dieser Perspektive lässt sich beobachten, dass der Autor das, was er dem Rezipienten mitteilt, maßgeblich auf fiktionalen, poetischen und in dieser Hinsicht zum Teil mystisch anmutenden Illustrationen gründet. Durch Bezugnahme auf jene Texte als Quellen, mit Hilfe derer der Komponist seinen Selbstentwurf argumentativ untermauert, nimmt PENDERECKI als Autor die Funktion eines Erzählers ein. Als Erzähler wird er zur Figur der eigenen Erfindung. (S)eine Erzählung kann Bezüge zu historischen Gegebenheiten integrieren, die meist über verschiedene Formen intertextuell verschlüsselt werden. Auf diese Weise ermöglicht eine Form der Erzählung, als Folie möglicher Wirklichkeit herangezogen zu werden.²¹³

Der Text *Labyrinth of time* aktualisiert fiktionale Texte durch intertextuelle Bezüge. So ist das Element des Erzählens in der Monographie *Labyrinth of time* deutlich präsent, jedoch nicht als fiktiv aufzufassende Spiegelung von Wirklichkeit, sondern bemerkenswerter Weise gerade umgekehrt, in einer als ‚wirklich‘ aufzufassenden Spiegelung von Fiktion.²¹⁴ Es entsteht der Eindruck, dass hier das Erzählen dazu dient, Fiktion in einen größtmöglichen Wirklichkeitsbezug zu stellen. Im Kontext eines als Essay begründeten Anspruchs der Monographie bedeutet dies, dass der Autor PENDERECKI versucht, auf diese Weise in Bezug auf sein gewähltes Thema ‚Möglichkeiten abzuwägen‘, ‚Zweifel zuzulassen‘ etc. Das Verfahren, Fiktion in einen größtmöglichen Wirklichkeitsbezug zu stellen, erfolgt methodisch durch Übertragung. Ein Beispiel hierfür stellt die Textstelle aus PENDERECKIS Monographie auf Seite fünfzehn dar. Hier schreibt der Autor: „I also have my Iliad and my Odyssey“²¹⁵, wobei er an anderer Stelle in seinem Text darauf anspielt mit der Feststellung:

This is the moment where my Ulyssean begins, which „through travails, dangers and pain travels towards the lost Ithaca“ my Odyssey, in other words, the creation of my own way, the search for the center.²¹⁶

²¹³ Zur Erzähltheorie vgl. HEIKE GFREREIS, a.a.O., S. 56 - 57. Ein Erzähler ist „implizit die Voraussetzung jeder Erzählung, nicht mit dem Autor zu verwechseln“. HEIKE GFREREIS: A.a.O., S. 54. Zur Figur des Erzählers siehe auch ANSGAR NÜNNING: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart 2004. S. 47 ff.

²¹⁴ GFREREIS, HEIKE (Hrsg.): „Essay“. *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart 1999, S. 57.

²¹⁵ PENDERECKI, KRZYSZTOF: *Labyrinth of time. Five addresses for the end of the millennium*. A.a.O., S. 15.

²¹⁶ a.a.O., S. 15-16.

An dieser Stelle entwirft der Autor ein Bild von sich selbst als Subjekt, das auf ein Zentrum hinweist und insofern - negativ formuliert - auch auf das, was nicht Zentrum ist, sondern Peripherie. Ordnungssysteme, die räumlich auf ein Zentrum ausgerichtet sind, blenden zum einen das Nebeneinander perspektivischer Vielfalt aus, zum anderen legen sie eine Formvorstellung nahe, die – gemäß der Genieästhetik – den Gegenstand der Form voraussetzungslos erscheinen lassen; ein Ansatz, der im Begriff ‚Substanz‘ seinen Niederschlag findet.

Indem der Autor über die Identifikation mit dem Protagonisten ODYSSEUS HOMER als einen beispielhaften Dichter der Antike hervorhebt, ist der Rezipient gehalten, einen an antiker Mythologie orientierten, ‚romantisch‘ poetisierten Selbstentwurf des Autors als vermeintlich ‚sachliche Mitteilung‘, im Sinne einer Information, zu entschlüsseln. Da PENDERECKI intertextuell durch Markierung per Addenda deutlich zu erkennen gibt, dass er HOMER zitiert, wird klar, dass PENDERECKI sich als Autor von HOMER abgrenzt. Jene, dieses Zitat umschließende, konkrete Übertragung auf sich selbst durch Verwendung des Possessivpronomens „my“ jedoch zeigt, dass die zuvor kenntlich gemachte Abgrenzung gerade dazu dient, die Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Illusion aufzuheben, sodass beim Rezipienten der Eindruck erweckt wird, Illusion sei auf Wirklichkeit projizierbar. Auf diese Weise vermittelt der Autor Illusion nicht als Illusion, sondern als eine Form von Wirklichkeit. Grenzen zwischen Illusion und Wirklichkeit aufzuheben, kann jedoch nur vorgetäuscht werden. Als jeweils sich selbst reproduzierbare Phänomene bleiben Illusion und Wirklichkeit voneinander getrennt. Auch die Überschriften *The tree inside*, *The artist in the labyrinth* oder *The Ark* machen deutlich, dass der Autor - hier über Bilder und Symbole - Übertragungen vornimmt. Die Übertragungen werden dann im Einzelnen konkretisiert. So heißt es:

When I asked repeatedly about the sense and possibility of constructing an ark, I was thinking of the symphonie- that musical ark which would make it possible to convey to coming generations what is best in our twentieth-century tradition of the composing of sound.²¹⁷

Die Arche (Noahs) als biblisches Symbol für Rettung steht hier stellvertretend für einen Geltungsanspruch der Sinfonie, der (rhetorisch) moralisch hergeleitet wird. Für PENDERECKI wäre demnach die Sinfonie in einen biblischen Kontext zu rücken und so über das Musikästhetische hinaus nicht nur als eine musikalische Gattung neben anderen, sondern als eine Gattung von (moralisch) höchstem Wert zu betrachten.

²¹⁷ a.a.O., S. 59.

1.5.1.2 Idealisierung von Poesie

Parallel zu Aspekten der literarischen Moderne rücken Fragen nach unterschiedlichen Ebenen der Vermittlung christlichen Glaubens ins Blickfeld. Insbesondere geht es um die Gedichtform als Gebet und damit verbunden um die Bedeutung RILKES als Lyriker sowie jene im Gedicht vermittelte pantheistische Glaubensvorstellung. PENDERECKI aktualisiert mit dem Gedicht RAINER MARIA RILKES zum einen die dichterische Form des Gebetes im Mittelalter, zum anderen die Bedeutung der Person des Dichters als gottähnlicher Schöpfer zur Zeit des Sturm und Drang sowie die Bedeutung von Dichtung als Universalpoesie der Romantik, der ein pantheistisches Gottesbild zugrunde gelegt wurde.

Im Mittelalter, zwischen dem 8. und dem 15. Jahrhundert, wurde christliche Dichtung über das Gebet verbreitet. Dieser Bezug lenkt den Blick auf das über die Form (des Gebets) vermittelte Geistliche. Kennzeichnend für das frühe Mittelalter ist der Einfluss des Christentums unter KARL DEM GROßEN. In dieser Zeit war das Gebet die ausgewählte, erfolgversprechende geistliche Form der Dichtung. Sie galt als Möglichkeit, auf geeignete Weise dem Volk die christliche Heilslehre nahezulegen. Im Verlauf der Zeit gewannen mystische Formen christlicher Heilsvermittlung zunehmend an Bedeutung. Metaphorisch-mystische Darstellungen erreichten im Spätmittelalter ihren Höhepunkt. Sie beschreiben die Vereinigung der Seele des Gläubigen mit Gott. Für die Beschreibung des Wahrnehmungssystems PENDERECKIS bedeutet dies, verschiedene Formen der Darstellung christlicher Glaubenslehre als signifikant zu betrachten. Das Gebet, aber auch mystische Bilder sind geistliche Darstellungsformen christlichen Glaubens, die dem Rezipienten als Merkmale einer für PENDERECKI systemeigenen Betrachtung vermittelt werden.

Der über RILKES Gedicht hergestellte Bezug hebt die in der Aufklärung sich formierende literarische Strömung des Sturm und Drang hervor. Im Sturm und Drang hatte Poesie vor dem Hintergrund christlichen Glaubens eine herausragende Bedeutung. Verankert im christlichen Glauben war Poesie göttlichen Ursprungs und galt als Ursprache der Menschheit. Diese Anschauung befördernd, übte der Theologe und Wegbereiter des Sturm und Drang, JOHANN GEORG HAMANN, Kritik an der Vernunftgläubigkeit der Aufklärung und sprach Dichtung eine nahezu religiöse Qualität zu. Diese zeigte sich in der Aufwertung des Dichters zu einem

„zweiten Schöpfer“. Die Vorstellung vom Dichter als Schöpfer mit göttlichen Eigenschaften wirkte sich maßgeblich auf die Geniediskussion im Sturm und Drang aus.

Im Beschreibungssystem PENDERECKIS wird dem Rezipienten über den Bezug zum Sturm und Drang die Bedeutung der Dichtkunst auf der moralisch höchsten Ebene, d. h. auf der Ebene des Glaubens vermittelt. Ins Geistige erhobene Dichtung, die losgelöst von christlichen Inhalten durch die Person des Dichters Göttlichkeit spiegelte, ist ein weiteres Merkmal für das Anschauungssystem PENDERECKIS. Insofern wird die Bedeutung RILKES als Poet, neben seiner zeithistorischen Zuordnung zum *Fin de siècle*, zusätzlich aufgeladen. Im Ergebnis wird der Rezipient dahin gelenkt, die Figur des Dichters als „zweiten Schöpfer“ in unmittelbarem Bezug zu PENDERECKIS Anschauungssystem zu rücken und den selektierenden Fokus auf RILKE als „zweiten Schöpfer“ seiner Zeit auch auf PENDERECKI zu übertragen.

Wie die oben dargelegten Ausführungen zeigen, wird der Rezipient bereits in der Einleitung vor der Einleitung auf bildende Kunst und Dichtung verwiesen. Während die Bezüge auf WASSILY KANDINSKY und RAINER MARIA RILKE die Zeitströmung der literarischen Moderne und die damit verbundene Stilpluralität und die Krise - bezogen auf Ich, Sprache und Bewusstsein - in den Blick rücken, wird zugleich auf drei weitere Ebenen angespielt. Dort geht es darum, zu illustrieren, inwieweit die Vermittlung christlichen Glaubens von historischem Wandel geprägt ist. So ist die Moderne im Vorfeld aus einer bestimmten Blickrichtung zu betrachten. Aktualisiert wird das Verhältnis von Moderne zu Tradition. Durch seine auf Tradition rekurrierende Verbindung zum Mittelalter, zum Sturm und Drang und zur Romantik ruft RILKES Gedicht die historische Bedeutung von Form, Gattung und Philosophie ins Gedächtnis. In konkret diesem Bezug wird die Moderne in ein Verhältnis zur Tradition gesetzt und darin von PENDERECKI fortgeschrieben. Die formale Nähe des Gedichtes zum Gebet macht auf das Mittelalter aufmerksam, die Bedeutung RILKES als Lyriker rückt die Genieästhetik des Sturm und Drang in den Blick und das im Gedicht zum Ausdruck gebrachte pantheistische Gottesbild lässt sich auf die spezifisch naturphilosophisch begründete Vermittlung christlichen Glaubens in der Romantik beziehen. Innerhalb dieser war der Einzelne als Teil des schöpferischen Ganzen aufzufassen. Jene historischen Bezüge machen zweierlei deutlich: Zum einen stellen sie das Problem christlicher Glaubensvermittlung als eine Sache der Vermittlung vor, nach der die Frage nach zeitgemäßen Vermittlungsformen historisch zu betrachten ist. Zum anderen wird die Bedeutung von Kunst für christliche Glaubensvermittlung als historische sichtbar. Der konkrete Bezug zu WASSILY KANDINSKY und RAINER MARIA RILKE konfrontiert den Rezipienten erst vor diesem historisch plural gefassten Hintergrund mit der

Epoche der Moderne und den damit einhergehenden literarischen Strömungen des ausgehenden 19. und des frühen 20. Jahrhunderts sowie mit seinen antinaturalistischen Kunstrichtungen. Die Namen der Autoren rücken den Avantgardebegriff in den Blick, da sowohl KANDINSKY als auch RILKE als entscheidende Wegbereiter *des Fin de siècle* in Erscheinung treten.

WASSILY KANDINSKY und RAINER MARIA RILKE gelten um die Jahrhundertwende als Avantgardisten, die eine Phase des künstlerischen Umbruchs einleiten. Die krisenbedingt gesucht kritische Auseinandersetzung der genannten Autoren mit Tradition zeigte sich vor allem in einer ästhetizistisch angelegten, dichterisch kultivierten Lebensform sowie in der Kunsttheorie des *l'art pour l'art*. Ihre traditionskritische Haltung ist ein Sinnverlust bezeichnendes Merkmal, welches charakteristisch ist für die zeittypische Reflexion und Veränderung von Wahrnehmung in Fragen nach der Bedeutung des Subjektes und der Bedeutung von Sprache. In diesem Zusammenhang steht auch ein verändertes Erleben von Zeit, welches nicht mehr im Nacheinander, sondern im Nebeneinander verschiedener Tempi, einer äußeren gegenüber einer inneren Zeit, wahrgenommen wurde.

Für den Rezipienten wird anhand jener transparent gemachten Voraussetzungen der Entwurf eines System-/Umweltkonzeptes PENDERECKIS sichtbar. Es zeigt, dass in der Symbolik von Malerei und Dichtung des *Fin de siècle* für PENDERECKI eine Schlüsselfunktion zu liegen scheint, die sowohl Zugang zu seiner Kunstkritik als auch zu seiner Auffassung von Ästhetik verschaffen soll. Auffällig ist, dass der Rezipient an einem für eine Monographie exponierten Ort, hier einer Einleitung *vor* der Einleitung, über PENDERECKIS Auffassung von Musik und ihrer Bedeutung für den Komponisten nicht informiert wird. Der Autor unterlässt gänzlich, an dieser Stelle auf die Thematisierung musikästhetischer Ereignisse auch nur ansatzweise hinzuweisen. Er deutet auf kein Zitat aus einer eigenen oder nicht eigenen Komposition, spielt auf kein diskursives Element an, das Musik zum Thema hätte, wählt kein in denkbar verfremdeter Weise auf Musik bezogenes Bild aus, spielt mit keiner Geste, keinem ‚Witz‘, verweist auf keine ggf. als Leerstelle kenntlich gemachte Lücke, die zumindest entfernt die Thematisierung von Musik nahe legen würde. Im Ergebnis bedeutet dies: Der Rezipient wird vorbereitet; bemerkenswerterweise jedoch nicht in geringstem Maße darauf, dass es im Text *Labyrinth of time* um eine Darstellung musikästhetischer Vorstellungen gehen könnte. Es stellt sich an dieser Stelle somit die Frage, ob der Verfasser in seinem Text einen musikästhetischen Gegenstand überhaupt zu thematisieren beabsichtigt. Angesichts der Tatsache, dass PENDERECKI die Vorträge für jene Ehrenprofessuren hielt, die er an den genannten

Universitäten entgegennahm, wäre die Erwartung, als Rezipient mit musikbezogenen Reflexionen konfrontiert zu werden, nicht unbegründet.

1.5.2 Selbstlegitimation

Während am Beispiel RILKES und KANDINSKYS, verklärende sowie idealisierende Tendenzen des Autors PENDERECKI transparent werden, ein Vorgehen, welches sich eignet, die Genieästhetik zu aktualisieren, stößt der Rezipient bei seiner Lektüre der Monographie PENDERECKIS auf eine weitere Autorfunktion. Diese erweist sich als eine rhetorisch durch Umdeutung, Unterstellung und Überhöhung konstruierte Legitimation des Autors durch sich selbst. Hier fragt sich: Welches Ereignis deutet der Autor um und wie verfährt er methodisch? Umgedeutet wird das ausgehende 20. Jahrhundert als ‚Fin des siècle der Gegenwart‘. Den *fin de siècle* vermittelt PENDERECKI dem Rezipienten als einen zeitgemäßen, d.h. als einen das aktuelle Zeitgeschehen widerspiegelnden Kontext. Eingebettet in diesen Kontext, unterstellt der Autor einen Konsens potentieller Rezipienten und kreiert auf diese Weise eine homogene, seine Deutungen bestätigende Gruppe. Rhetorisch wirkungsvoll lädt der Autor dazu die Figur des Künstlers in der Dichtung – im Folgenden transparent gemacht am Beispiel DAIDALOS` als Erfinder des Labyrinths in der griechischen Mythologie - mit der Kraft archetypischer Genialität eines unbezwingbaren Einzelkämpfers implizit auf. Vor diesem Hintergrund scheint ‚plausibel‘, dass eigene gattungsspezifische Vorlieben keiner subjektiven Präferenz geschuldet sind, sondern einer ‚künstleradäquat‘ mit Missionscharakter versehenen ‚Flucht ins Private‘.

1.5.2.1 Umdeutung des ausgehenden 20. Jahrhunderts als ‚Fin de siècle‘ der Gegenwart

Der Versuch einer Umdeutung des ausgehenden 20. Jahrhunderts als ‚Fin de siècle‘ der Gegenwart lässt sich am Beispiel der Bedeutung, die der Komponist Kammermusik zuweist, decodieren. Ausgehend von einer gattungsspezifischen Orientierung PENDERECKIS an Kammermusik (auf die im weiteren Textverlauf noch eingegangen wird), so wird diese vom

Komponisten auf der einen Seite provokativ, auf der anderen Seite schützend gerechtfertigt als künstlerische „Antwort“ auf die von ihm als gesellschaftliche und kulturelle Krise empfundene Zeit der Jahrtausendwende. Dementsprechend lässt er den Rezipienten wissen: „That escape into musical privacy is its own sort of answer to our *fin de siècle*“.²¹⁸ „Our *fin de siècle*“ beschreibt PENDERECKI im Folgenden mit den Worten: „this speeding up of the historical clock, this confusion associated with the reshuffling of the norms in culture, ethics and politics“,²¹⁹ und fasst im Weiteren seine Auffassung zusammen durch eine Metapher, die seine allgemein gehaltene Gesellschaftskritik zur Vorstellung bringt als „escape from a world turning sour“.²²⁰

Zunächst stellt sich die Frage, was PENDERECKI mit seinem explizit terminologischen Hinweis „*fin de siècle*“ signalisiert. Es entsteht der Eindruck, der Autor wolle suggerieren, dass eine hundert Jahre zurückliegende, in der Literatur und der bildenden Kunst von einem Empfinden der Dekadenz geprägte Phase ästhetischen Selbstverständnisses als historischer Ausgangspunkt oder Voraussetzung sich anbietet, Bezüge zur Endzeitstimmung des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts herzustellen. Ausgehend von dieser Konnotation eignen sich diese Bezüge - wie sich im Folgenden zeigt - in einem zweiten Schritt idealerweise, umgedeutet zu werden. So markiert PENDERECKI für WOLFRAM SCHWINGER eindeutig ein „neues“ Zeitgefühl. Dementsprechend greift SCHWINGER die Terminologie „*Fin de siècle*“ in seiner umfassenden biografischen und monografischen Betrachtung *Penderecki. Leben und Werk* nicht nur auf, sondern besetzt sie unmissverständlich affirmativ. Unter dem allgemeinen Titel „Zwischenbemerkungen“ im Inhaltsverzeichnis der 1994 erschienenen Neuauflage seiner PENDERECKI - Monographie markiert der Autor einen Abschnitt mit dem Titel „Wohlgefühl im neuen *Fin de siècle*“.²²¹ Angesichts dieser Überschrift entsteht der Eindruck, für SCHWINGER scheint evident, wie der Komponist den vorherrschenden Zeitgeist bezogen auf den religionsphilosophischen sowie künstlerisch-geistigen Stand der Jahrtausendwende einschätzt. Entsprechend unumstritten ‚klar‘ vermittelt der Autor, PENDERECKI nehme eine musikästhetische Haltung ein, die im Begriff „stilistischer Pluralismus“²²² zum Ausdruck komme. Jener habe für PENDERECKI zur „stilistischen Unabhängigkeit“ geführt mit der Folge, dass „jene Synthesen möglich geworden“ seien, „die PENDERECKIS Musik heute

²¹⁸ PENDERECKI, KRZYSZTOF: *Labyrinth of time. Five addresses for the end of the millennium*. A.a.O., S. 18.

²¹⁹ a.a.O.

²²⁰ a.a.O.

²²¹ SCHWINGER, WOLFRAM: *PENDERECKI. Leben und Werk*. Mainz 1994, S. 154.

²²² a.a.O., S. 155.

auszeichnen“.²²³ Vor dieser Folie diene der Begriff „Fin de siècle“ dem Komponisten lediglich als „Epochenbegriff“²²⁴ und ermögliche ihm, „Kompositionen aus letzter Zeit“²²⁵ einzuordnen.

Vermeintlich ‚klärend‘ kombiniert SCHWINGER in der Haltung eines PENDERECKI an die Seite gestellten Exegeten zwei Deutungsmöglichkeiten, indem er zunächst erklärt: „*Fin de siècle* - gemeint als Rückblick auf die verschiedenen auch selbst mitgestalteten Entwicklungsprozesse des ausklingenden Jahrhunderts“.²²⁶ Anschließend rückt er PENDERECKI nahezu unbemerkt in die Rolle eines Vorbilds, das im Lichte MAHLERS und *dessen* Vorbildcharakter in vergleichbar ‚avantgardistischem‘ Zuschnitt erscheint, sodass der Autor fortfährt: „und als Reverenz vor dem vorigen *Fin de siècle*, in dem GUSTAV MAHLER Vergangenheit und Zukunft assimilierte“.²²⁷ Obwohl nicht näher ausgeführt, figuriert dieser Vergleich in den folgenden Ausführungen als gültige Voraussetzung dafür, PENDERECKI eine affirmative Grundhaltung für das ausgehende zwanzigste Jahrhundert zu attestieren. Diese konkretisiert SCHWINGER plakativ als eine Befindlichkeit, die er als „Wohlgefühl“ ausweist und einen damit einhergehenden Bedeutungswandel, ebenso betont etikettiert als ‚neuen‘ *Fin de siècle*. In diesem Kontext nimmt sich der folgende Satz wie ein – moralisch frei sprechendes – Plädoyer eines Verteidigers aus, indem es - an das teilnehmende Mitgefühl – appellierend heißt:

PENDERECKI fühlt sich wohl in einer solchen *Fin-de-siècle*-Situation, in solcher Unabhängigkeit, die es einem heutigen Komponisten gleichzeitig leicht und schwer macht.²²⁸

Das Zitat zeigt, nach welchem Modus SCHWINGER seine Beobachtungsgrenzen unterläuft. Er weist seine Beobachtung nicht (selbstreferenziell) als perspektivisch eingeschränkt aus, sondern suggeriert, in das Beobachtete Einblick nehmen zu können. Indem SCHWINGER zu wissen vorgibt, wie der Komponist ‚sich fühlt‘, unterwandert er seine Grenze zu sich als Beobachter, deutet jene Negierung um und nutzt jene abenteuerliche Selbstermächtigung als Systemgrenze, die ihm uneingeschränkt erlaubt, von einem „neuen“ *Fin de siècle* zu sprechen.

In seiner kultursoziologischen Abhandlung *Die Erlebnisgesellschaft* stellt GERHARD SCHULZE Suggestion als Strategie eines auf Erlebnishnachfrage gerichteten Erlebnisangebots vor. Der Autor führt dazu aus:

²²³ a.a.O.

²²⁴ a.a.O.

²²⁵ a.a.O.

²²⁶ a.a.O.

²²⁷ a.a.O.

²²⁸ a.a.O.

Wenn Produkte, deren Gebrauchswert nahezu unverändert geblieben ist, nach ihrer Abwandlung als ›neue‹ auf den Markt geworfen werden, so ist das einzig Neue an Ihnen eben diese Etikettierung.²²⁹

Unter diesen Vorzeichen (dem suggerierten Einblick in PENDERECKIS Befindlichkeit) fungiert die ‚alte‘, auf die Moderne verweisende Bedeutung (des ‚fin des siècle‘) als ein auf Erlebnismachfrage zugeschnittenes Produkt und in dieser - auf Erlebniskonsum gerichteten (‚Gebrauchswert‘-) Funktion - als Umwelt (‚einfach ‚alles andere‘) für das System der ‚neuen‘ Bedeutung. Der historisch ‚neue‘ bezeichnet im Unterschied zum historisch ‚alten‘ einen Zeitgeist, der sich jetzt stereotyp über die subjektive Eigenschaft eines eindeutig bestimmbar Gesamtgefühls charakterisieren lässt. Allein damit rückt eine komplexe Reflexion über das, was den Zeitgeist des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts mitbestimmte ebenso in den Hintergrund wie eine umfassende Reflexion über kunst- und kulturphilosophische Zusammenhänge des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts. Der Schwerpunkt des von SCHWINGER konstruierten ‚neuen‘ Systems und der ihm eingeschriebenen Bedeutung ergibt sich jetzt aus einer affirmativen Wertzuschreibung. Diese - so wurde zuvor deutlich - dient dann dazu, den erlebnisorientierten ‚Gebrauchswert‘ jenes ‚neuen‘ Fin de siècle als ein affirmativ durch (Wohl-),Gefühl‘ überzeugend etikettierten zu steigern. Auf diese Weise werden Rezipienten dahingehend gesteuert, das Produkt des nunmehr erklärt ‚neuen‘ *Fin de siècle* nachhaltig, d. h. erwartbar nachzufragen. Ausführlich legt SCHULZE dar:

Das Neue hat symbolische Qualität; es muss suggeriert werden. Suggestion ist dann keine Lüge mehr, wenn es von den Abnehmern geglaubt wird, weil auf dem Erlebnismarkt das Innenleben zählt. Die Qualität von Erlebnisangeboten hängt weniger von den objektiven Eigenschaften der Produkte ab als von den subjektiven Konstruktionen der Erlebnismachfrager. Ihnen Konstruktionshilfe zu geben, gehört zu den unverzichtbaren Strategien der Anbieter. Sobald die Nachfrager das Produkt für neu *halten*, ist es im subjektiven Sinne tatsächlich neu.²³⁰

‚Konstruktionshilfen‘ der genannten Art schließen somit kulturhistorische Betrachtungen, die sich kaum dem Erlebnismarkt unterordnen lassen, systemimmanent aus. Kontexte, die für PENDERECKIS Zeitempfinden systemkonstitutiv waren, wie z. B. die zeitgeschichtlich unterschiedliche Bedeutungszuweisung gegenüber Tradition und Religion in Polen, erscheinen dann ebenso irrelevant wie der Diskurs zur Widersprüchlichkeit der Rezeption in Bezug auf PENDERECKIS Verhältnis zur Moderne. Dass dieser Punkt jedoch ein wesentliches Moment

²²⁹ SCHULZE, GERHARD: *Die Erlebnismachgesellschaft*. Frankfurt a. M. 2005, S. 442.

²³⁰ a.a.O.

des - gerade um PENDERECKI und sein ästhetisches Verständnis - kontrovers geführten Diskurses ist, bleibt für SCHWINGER nicht nur inhaltlich ein ‚Wohlgefühl‘, gezielt umzudeutendes Phänomen, sondern auch formal ein rudimentär zu behandelndes Randthema. In seiner dreihundertsiebenundachtzig Seiten umfassenden Monographie widmet er diesem Thema knapp zwei Seiten. Die Kontroverse um PENDERECKIS ästhetischen Standpunkt nur marginal zu betrachten - sodass es symptomatisch von der Sache auf die Person pathetisch umlenkend heißt ‚Mag seine Musik ‚romantisch‘ oder neuerdings sogar ‚klassisch‘ klingen [...] sie ist die unverwechselbare, reife Tonsprache des sechzigjährigen Krzysztof Penderecki‘²³¹ - ,unterstreicht SCHWINGERS affirmative Haltung. Allerdings lässt SCHWINGER zumindest retrospektiv einen kritischen Gedanken erkennen, wenngleich in journalistisch wertender Konnotation. So formuliert er im Hinblick auf das zweite Cellokonzert:

Mit ihm hat er sich der Gefahr entzogen, ein hemmungsloser Traditionalist zu werden, einer Gefahr, der er in der *Zweiten Sinfonie* und im *Te Deum* beinahe erlegen wäre und die zweifellos zu einem irreparablen Identitätsverlust geführt hätte.²³²

1.5.2.2 Unterstellung von Konsens

Während SCHWINGER in seiner affirmativ gehaltenen, umfassenden Monographie PENDERECKI ein ‚Wohlgefühl‘ zuschreibt, gibt PENDERECKI in seinem Text *Labyrinth of time* über sich selbst Auskunft. Es fällt auf, dass er dazu sowohl seine Person als Teil einer Gruppe verortet als auch umgekehrt, jene Gruppe, eine (fiktive) Zuhörer- und Leserschaft, in seine Darlegungen mit einbezieht. In der Folge verortet der Komponist nicht nur sich selbst, sondern auch den fiktiven Personenkreis der Rezipienten als ‚Zeitgenossen‘ im *Fin de siècle* der Gegenwart. So markiert in seinem einleitenden ersten Vortrag das Possessivpronomen ‚our‘, dass der Verfasser zweierlei voraussetzt. Erstens scheint er davon auszugehen, er kenne die Perspektive »des Rezipienten« als fiktive Figur einer vermeintlich verallgemeinerbaren, im Vortragssaal anwesenden Zuhörerschaft. Aus kultursoziologischer Perspektive betrachtet, schafft sich der Autor auf diese Weise ein ‚Publikum‘, d. h. ein auf Konsum, speziell auf den Konsum eines Erlebnisses gerichtetes ‚Personenkollektiv, das durch den gleichzeitigen

²³¹ SCHWINGER, WOLFRAM: *PENDERECKI. Leben und Werk*. Mainz 1994, S. 155.

²³² a.a.O.

Konsum eines bestimmten Erlebnisangebotes konstituiert wird“.²³³ Ein auf Erlebniskonsum ausgerichtetes Personenkollektiv wird handlungsstrategisch, aus Gründen marktregulierender Selbst- und *dafür* notwendiger Fremderhaltung, von Instanzen in der Rolle von Erlebnis Anbietern - wie PENDERECKI - zum „Publikum“ *gemacht*. Zweitens vermittelt die Formulierung den Eindruck, PENDERECKIS Perspektive sei mit der Perspektive fiktiver Rezipienten, im Hinblick auf jene spezifische Vergleichbarkeit (oder auch Nichtvergleichbarkeit) beider Jahrhundertwenden, identisch. Abgesehen davon, dass sich eine vermeintlich verallgemeinerbare Figur »des Rezipienten« in ihrem rhetorisch vereinfachenden Zug stilistisch nahezu satirisch ausnehme, negiert die vermeintliche Kongruenz der Perspektiven im Vorfeld Differenz, die sich schon allein aus der Tatsache ergibt, dass sich die Perspektive des Schreibenden von der Perspektive der Lesenden unterscheidet. Perspektivische Diversität wird somit bereits rhetorisch unterwandert; ungeachtet einer perspektivischen Vielfalt von Rezipienten, die diskursiv zu ermitteln wäre. So übernimmt die Formulierung „our“ als prominente Unterstellung die Funktion, Rezeption in eine gewünschte Richtung zu lenken. Ein solcherart sprachliches Format kann als Versuch betrachtet werden, dem Rezipienten geschickt zu suggerieren, er sei gleicher Gesinnung wie der Schreibende selbst und könne sich daher - in dieser Hinsicht auf eigene kritische Reflektion verzichtend - mit diesem a priori geistig verbunden und ggf. - in Anbetracht der für Rezipienten defizitären Ausgangslage als Nicht-Künstler - durch diese vermeintliche Gemeinschaft mit dem ‚Künstler‘ aufgewertet fühlen. Vor diesem Hintergrund greift der Erlebnisanbieter – an dieser Stelle der Autor PENDERECKI - auf „alltagsästhetische Schemata“²³⁴ zurück, hier tendenziell auf das „Hochkulturschema“²³⁵ ausgewiesen als „unipolare [...] Dimension“²³⁶, die auf die „Zeichengruppe: klassische Musik, Kunstausstellungen, Theater, ›gehobene Literatur‹ und ähnliches“²³⁷ rekurriert. Kultursoziologisch betrachtet, appelliert PENDERECKI an ein Nachfrage-Bedürfnis des Rezipienten nach Zugehörigkeit, wobei der Autor sich eines strategisch geeigneten Mittels bedient, welches „kollektive Angleichung alltagsästhetischer Schemata“²³⁸ bewirken soll. Auf diese Weise figuriert das ausgehende Jahrtausend hier in Form einer „Definition“²³⁹ als „our *fin de siècle*“. Zum Konzept einer Zugehörigkeit regelnden „Definition“ führt SCHULZE aus:

²³³ SCHULZE, GERHARD: *Die Erlebnisgesellschaft*. A.a.O., S. 567.

²³⁴ a.a.O., S. 135.

²³⁵ a.a.O., S. 562.

²³⁶ a.a.O., S. 552.

²³⁷ a.a.O., S. 562.

²³⁸ a.a.O., S. 135.

²³⁹ a.a.O., S. 137.

Operetten sind als volkstümlich definiert, Opern als anspruchsvoll, sodass beide Genres ihre eigene Kundschaft anziehen. Erst diese Codes schaffen eindeutige ästhetische Verhältnisse [...] Zugehörigkeitsdefinitionen sind vor allem für das Verständnis des Hochkulturschemas unentbehrlich [...] Erst ein kollektiver Definitionsprozess, an dem Kulturproduzenten, Kulturkonsumenten, vor allem aber Kulturvermittler [...] beteiligt sind, lädt bestimmte ästhetische Angebote [...] mit dem Stigma des Außergewöhnlichen, der Absolutheit, des Künstlerischen auf.²⁴⁰

Für die Ebene der „Lebensphilosophie“ beobachtet SCHULZE seitens der Erlebniskonsumenten einen Vorgang der „Homogenisierung“²⁴¹ oder deutlicher, „die homogenisierende Umdeutung der Werke in den Köpfen der Kunstkonsumenten“.²⁴² Diese leite sich aus der Ereignislage ab, dass zwischen „Produzenten und Rezipienten [...] keine umfassende lebensphilosophische Deutungsgemeinschaft“²⁴³ bestehe. Signifikant zeichnet sich ein auf Zugehörigkeit bezogenes Legitimationsproblem ab, das zu der Frage führt: „Welches normative Prinzip erlaubt es den Konsumenten, gegensätzliche, ja verfeindete Wertstandpunkte zu *einem* Sinnkomplex zu verbinden?“²⁴⁴ Als ‚normatives Prinzip‘, welches eine (Ereignismarkt-strategisch stabilisierende) ‚homogenisierende Umdeutung‘ ermöglicht, eignet sich hier PENDERECKIS sinnstiftende Zugehörigkeitsdefinition von „our *fin de siècle*“. Das (angebotene) Erlebnis der Zugehörigkeit wäre so ein zweifaches: zum einen ein (subjektiv) soziales, zum anderen ein (objektiv) kunstverständiges. Im Ergebnis erwiese sich „die gegenwärtige Lebensphilosophie des Hochkulturschemas als Philosophie der *Perfektion*“.²⁴⁵ SCHULZE führt dazu aus: „In dieser Philosophie ist sowohl das Positive aufgehoben [...] wie das Negative“.²⁴⁶

Von einer anderen Warte aus betrachtet, kann die rhetorisch gezielt lenkende Wendung jedoch auch als Konstrukt verstanden werden, über die der Autor PENDERECKI selbstreferenziell Auskunft gibt. Aus dieser Sicht figuriert die Formulierung „our“ als ein auf Rezipienten projiziertes Wunschdenken. Der Wunsch, Zuhörerschaft zusammen mit sich selbst als ‚Glaubensgemeinschaft‘ zu betrachten, steht in einem solchen Fall für den Verfasser des Textes im Vordergrund. Betrachtet aus der Perspektive des Rezipienten, geht dann für diesen von der Formulierung „our *fin de siècle*“ ein Appell an sein gemeinschaftsorientiertes Verantwortungsgefühl aus. Der Rezipient darf sich aufgefordert fühlen, sein eigenes Denken

²⁴⁰ a.a.O.

²⁴¹ a.a.O., S. 147.

²⁴² a.a.O.

²⁴³ a.a.O.

²⁴⁴ a.a.O.

²⁴⁵ a.a.O., S. 149.

²⁴⁶ a.a.O.

und Handeln als - in seiner defizitären Lage aufgewerteter - Teilnehmer einer Gemeinschaft mit PENDERECKI selbstkritisch zu überprüfen, um sich dessen gedankliche Ausrichtung dann mühelos anzueignen. Wie am vorausgehenden Beispiel ausgeführt, geht es auch hier um den ‚Gebrauchswert‘ eines auf Innenorientierung zugeschnittenen Ereignisses – aufzufassen als Versprechen christlich-moralischer Aufwertung einer homogen auf Glauben ausgerichteten Gemeinschaft. Derart spezifisch in Aussicht gestellte moralische Aufwertung soll gezielt als (den Erlebnismarkt stabilisierendes) ‚Erlebnis‘ nachgefragt werden. Jenem versteckten Appell folgend, lässt sich der Rezipient, der das Erlebnis nachfragt, ‚idealerweise‘ manipulieren, sodass er mögliche Abweichungen seines bislang eigenen Zugangs zur Thematik ‚Vergleich *fin de siècle* mit dem ausgehenden 20. Jahrhundert‘ korrigiert und bestehende inhaltliche Differenzen zum Zwecke der Zugehörigkeit einer von Glaubensverbundenheit getragenen Gemeinschaft umdeutet.

Terminologisch rückt PENDERECKI mit seinem anschaulichen Titel den prägenden Begriff ‚Labyrinth‘ - einen griechischen, vom Dichter HOMER überlieferten Mythos - in den Blick, der auf das Labyrinth des Königs MINOS VON KNOSSOS anspielt. Zusammen mit dem Begriff ‚Zeit‘ wird das Wort ‚Labyrinth‘, verkürzt auf die Formel *Labyrinth of time*, Programm für eine zentrale, an den Rezipienten gerichteten Botschaft. Diese macht der Autor deutlich, indem er den Terminus ‚Labyrinth‘ ausdrücklich definiert. Dazu heißt es: „labyrinth - a metaphor for our existence“.²⁴⁷

Als Stilfigur der antiken Rhetorik eignet sich der Gebrauch sprachlicher Bilder, um die Rede als „Redekunst“ öffentlich wirksam zu entfalten.²⁴⁸ Ein kunstvoller, rhetorisch geschulter Umgang mit Sprache ist angesichts der Anlässe jener Vorträge PENDERECKIS nichts Ungewöhnliches. Dennoch macht ein solcher Umgang mit Sprache zweierlei deutlich: Zum einen rückt der Autor die griechische Antike in den Blick, konkret die Bedeutung von Sprache als Medium der Kunst. Zum anderen geht es um Form und jenen an Sprache als Medium der Kunst geknüpften Vorgang der Vermittlung. In der griechischen Antike ist die Sprachform - und somit der Akt der Vermittlung - ein ästhetisches Merkmal von Sprache. Als zweite Beobachtung ergibt sich die für den Autor herausragende Bedeutung griechischer Antike. Indem Rhetorik ästhetisch aufgeladen wird, konkretisiert sich (Sprach-)Kultur der griechischen Antike als Leitkultur. Dass PENDERECKI die griechische Antike hervorhebt, wird durch den Titel, der die Botschaft seiner Vorträge zusammenfassen soll, noch einmal unterstützt.

²⁴⁷ PENDERECKI, KRZYSZTOF: *Labyrinth of time. Five addresses for the end of the millennium*. A.a.O., S. 23.

²⁴⁸ Vgl. auch HADUMOD BUBMANN: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart 1990, S. 448.

Ableitungen, die auf den Entwurf einer Ästhetik PENDERECKIS schließen lassen und in diesem Zusammenhang ein Modell von Autorschaft kennzeichnen, sind somit bezogen auf seine Monographie weniger im Bereich der Beschreibung als im Bereich der Deutung zu erwarten. Dies lenkt den Blick der funktionalen Analyse auf die Ebene des Gebrauchs von Metaphern. Um die sprachlich verschlüsselten, Rezeption lenkenden Mechanismen transparent zu machen, die durch metaphorisch hergestellte Ähnlichkeitsbeziehungen zur Wirkung gelangen, soll an dieser Stelle der Titel der Monographie *Labyrinth of time* auf seine implizite Verweisstruktur hinterfragt werden. Dazu wird zunächst die mythisch verankerte Herkunft des Labyrinths als architektonisches Kunstwerk und Ort des Verstecks genauer betrachtet.

Zur Figur des Künstlers in der Dichtung

DAIDALOS als Erfinder des Labyrinths in der griechischen Mythologie

Erfunden und errichtet wurde das Labyrinth vom griechischen Architekten und Bildner DAIDALOS, der der griechischen Mythologie zufolge zusammen mit seinem Sohn IKAROS darin eingesperrt wurde, da von DAIDALOS der Hinweis für die Verwendung des Fadens der ARIADNE kam. Gefangen schuf DAIDALOS, aus Federn von Vögeln sowie dem Wachs aus Kerzen, Flügel für sich und seinen Sohn und flog mit ihm davon. Dem Mythos zufolge stürzte IKAROS jedoch ins Meer, da er ungeachtet der Warnungen seines Vaters zu hoch flog, woraufhin das Wachs zwischen seinen Flügeln schmolz.

Der Verweis auf das von DAIDALOS erfundene Labyrinth rückt das Verständnis vom Künstler als Erfinder eines vielschichtig strukturierten Raumes in den Blick, zu dessen verborgener Komplexität nur der Künstler selbst Zugang behält. Zugleich nimmt der Faden der ADRIADNE eine Schlüsselfunktion ein. Er versinnbildlicht Kohärenz in einem Kontext räumlich zur Vorstellung gebrachter Orientierungsnot. Nur der Künstler weiß, wie der ‚Faden‘ zu verwenden ist, d. h. wie Orientierung möglich ist. Als Leitfigur verhilft er zum rettenden, aus verhängnisvoller Orientierungslosigkeit befreienden ‚Ausweg‘. Dieser ist aufzufassen als ein Weg ‚zurück‘, denn: Wenn eine Person ein Labyrinth betritt und von Beginn an einen Faden abrollt, um so seine zurückgelegte Strecke zu markieren, kann diese Person jederzeit ohne Probleme zum Eingang zurückfinden, indem sie einfach den Faden wieder zurückverfolgt. Diese Richtungsvorgabe setzt jedoch zweierlei voraus. Zum einen ist die Anwendung linearen Denkens erforderlich als einer an Kohärenz orientierten Methode im Umgang mit künstlerisch

gestalteter Komplexität. Eingang und Ausgang des Labyrinths werden zu einem identischen Ort und ermöglichen so nur eine eindimensional festgelegte, raumzeitlich linear gedachte Bewegung in die vor - oder rückwärtige Richtung. Bewegungen zur Seite hätten zur Folge, den vom Künstler vorgegebenen ‚Faden‘ (‚Weg‘) der Orientierung zu verlassen und sich damit der Gefahr ‚auswegloser‘ Orientierungslosigkeit preiszugeben. Im Ergebnis zeigt sich, dass über die Metapher des Labyrinths Autorschaft in Verbindung mit einem Künstlerbild vermittelt wird, das den Künstler zu einer Leitfigur mit moralischem Führungsanspruch erhebt. Abgesehen von der Fähigkeit, sich sinnbildlich durch Erfindung ‚Flügel‘ verleihen zu können, um sich so von Normen und Zwängen zu befreien, verfügt nur der Künstler selbst über Orientierung im Umgang mit dem von ihm Erfundenen und dessen Grenzen.

Auf der Sprachebene scheint die Metapher *Labyrinth of time* zu vermitteln, dass Zeit und Raum - in ein spezifisches Verhältnis zueinander gesetzt - nicht als zwei unterschiedliche, nebeneinander bestehende Phänomene erscheinen, sondern - in Anwendung der Dialektik HEGELS - als ‚Einheit‘. Es entsteht der Eindruck, Zeit und Raum lassen sich auf metaphorischer Ebene zur vermeintlichen, auf dialektischem Wege Versöhnung vermittelnden ‚Synthese‘ verbinden. In der Folge erscheint die defizitäre Ausgangslage von Zeit und Raum ‚auf einer höheren Stufe‘ des Bewusstseins aufgehoben.²⁴⁹ Als Labyrinth *der* Zeit ist Raum eine Funktion von Zeit. Zugleich ist Zeit jedoch auch eine Funktion des Raumes, hier als ein Element, das zu räumlicher ‚Verirrung‘ führt. Bereits diese perspektivisch unbestimmte Lesart zeigt PENDERECKIS spielerischen Umgang mit Sprache. Indem eine eindeutige Auslegung des Dargestellten offenbleibt, eröffnet PENDERECKI allerdings nur scheinbar Raum für unterschiedliche Deutungen, denn bei näherer Betrachtung erweist sich jenes Sprachspiel als Tarnung, die die scheinbare Assoziationsbreite auf eine bestimmte Auslegung zuspitzt. So zeigt sich, dass - von der zweiten Auslegung ausgehend, nach der Raum (Umwelt) Zeit (System) ermöglicht - Zeit in einer bestimmten, kryptischen Form von Raum erscheint. Ein charakteristisches Merkmal jener Form besteht darin, etwas, dem Seltenheitswert zuzuschreiben wäre, geheimnisvoll zu verbergen sowie jegliche Orientierung in Richtung ‚Entdeckung‘ - wie die Preisgabe künstlerischer Ideale - beziehungsreich zu verweigern.

²⁴⁹ Zu HEGEL vgl. auch HANS-JOACHIM RITTER (Hrsg.): A.a.O., S. 4110.

1.5.2.3 Überhöhung gattungsspezifischer Vorlieben als Mission

„Flucht ins Private“

Nicht nur der Versuch, das ausgehende 20. Jahrhundert als ‚Fin de siècle der Gegenwart‘ umzudeuten oder das Bemühen, Konsens zu unterstellen, spiegeln PENDERECKIS Vorhaben der Selbstlegitimation, sondern bereits die Wahl des Ausdrucks *Fin de siècle*. Die Terminologie *Fin de siècle* wird von PENDERECKI eingeführt in der Konnotation, musikbezogene künstlerische Ideale durch Flucht in die Sphäre des Privaten ‚retten‘ zu wollen. Eine solche Möglichkeit sieht PENDERECKI in der Hinwendung zu einer spezifischen äußeren Form, die er in der Gattung der Kammermusik verwirklicht sieht. In seinem Vortrag heißt es unspezifisch:

I see my artistic ideal in claritas. I am returning to chamber music, for I realize that more can be said in a hushed voice condensed in the sound of three or four instruments.²⁵⁰

Abgesehen davon, dass nicht klar wird, was er meint mit der augenscheinlich am Topos *Musik und Sprache* orientierten Formulierung „more can be said“²⁵¹, macht der Komponist deutlich, dass er sich bewusst einer speziellen Gattung zu- und damit, sowohl zeitgeschichtlich als auch bezogen auf Phasen eigenen Schaffens, zurückwendet. PENDERECKI bezieht sich demnach auf seine in den neunziger Jahren entstandene Kammermusik, konkret sein 1992 in Schwetzingen zur Aufführung gebrachtes Streichtrio sowie sein - 1993 komponiertes und in Lübeck aufgeführtes - Quartett für Klarinette und Streichtrio. Zeitgeschichtlich rückt PENDERECKI damit die Frage nach der Entstehung und Funktion von Kammermusik als Gattungsbegriff im Allgemeinen, aber auch deren Hervorhebung im Besonderen, in den Blick. Der Rezipient wird damit auf das 19. Jahrhundert aufmerksam gemacht und, innerhalb dieses Zeitabschnitts, auf die Ästhetik der Romantik.

²⁵⁰ PENDERECKI, KRZYSZTOF: *Labyrinth of time. Five addresses for the end of the millennium*. A.a.O., S. 18.

²⁵¹ a.a.O.

PENDERECKIS Rückbezug zu eigenen Kompositionen der Kammermusik

Seit Beginn seiner Schaffensperiode gehörte Kammermusik mit zu den Gattungen der Musik, die PENDERECKI als immer wiederkehrende Form für seine Kompositionen auswählte. Eine damit verknüpfte Facette betrifft den Beginn seines Schaffens als Komponist ‚Neuer Musik‘. 1960 und 1968/70 komponierte PENDERECKI sein erstes und zweites Streichquartett. Der Autor WOLFRAM SCHWINGER erläutert dazu: „Mit seinem Streichquartett Nr.1 demonstriert PENDERECKI seinen neuen Stil nun zum ersten Mal auf kammermusikalischem Gebiet“.²⁵² Den „neuen Stil“ des Streichquartetts Nr.1 beschreibt SCHWINGER als

Welt der soeben eroberten Geräuschklänge, in der er [PENDERECKI - die Verf.] die Kunst der Verfremdung von traditionellen Instrumentalklängen vorführte und die neuen Spieltechniken auf den alten Streichinstrumenten durchsetzte.²⁵³

Für SCHWINGER gehört das erste Streichquartett in die Gruppe der Klangfarben- und Geräuschflächen-Kompositionen der Jahre 1959-1962.²⁵⁴ Während es dem Autor hier darum geht, die Anfänge von PENDERECKIS musikalisch-künstlerischem Werdegang zu verdeutlichen, steht das zweite Streichquartett bereits außerhalb dieser Gruppe, die einen „neuen Stil“ begründet. Dieses Streichquartett entstand in zwei Fassungen: die erste 1968, zusammen mit dem *Capriccio per Siegfried Palm*, das PALM in Bremen bei den Musiktagen des Rundfunks ›Pro musica 68‹ aufführte; die zweite Fassung dieses Streichquartetts wurde 1970 bei den Berliner Festwochen aufgeführt. SCHWINGER beschreibt das zweite Streichquartett im Vergleich zum ersten als „weniger rabiat“²⁵⁵. Ausführlich legt der Autor dar: „Es gibt sich eher ruhig: ein stilles, fast versonnenes Stück, das sich seine Spannung sozusagen aus unruhiger Ruhe erzeugt“.²⁵⁶ Vor diesem Hintergrund erwähnt SCHWINGER auch PENDERECKIS erste, noch vor den beiden Streichquartetten entstandenen kammermusikalischen Kompositionen und setzt diese merklich von den Quartetten ab als „seine früheren, von diesem neuen Klangidiom noch unberührten *Miniaturen* für Klarinette und Klavier (1956) beziehungsweise für Violine und Klavier (1959)“.²⁵⁷ Den Charakter der drei *Miniaturen* für Klarinette und Klavier

²⁵² SCHWINGER, WOLFRAM: *Penderecki. Leben und Werk*. A.a.O., S. 251.

²⁵³ a.a.O.

²⁵⁴ In diese erste Schaffensphase von 1959- 1962 gehören nach SCHWINGER die Kompositionen für Orchester *Anaklasis* (1959/1960), *Dimensionen der Zeit und der Stille* (1960), *Threnos* (1960) - geschrieben für 52 Streichinstrumente -, *Polymorphia* (1960) - geschrieben für 48 Streichinstrumente - und die Orchesterkomposition *Fluorescences* (1962). Vgl. WOLFRAM SCHWINGER: *Penderecki. Leben und Werk*. A.a.O., S. 249 ff.

²⁵⁵ SCHWINGER, WOLFRAM: *Penderecki. Leben und Werk*. A.a.O., S. 251.

²⁵⁶ a.a.O.

²⁵⁷ a.a.O., S. 249.

interpretiert er als „elegant-virtuos“ und rückt die Orientierung PENDERECKIS an BELA BARTÓK ins Blickfeld, indem er darlegt:

in Harmonik und Rhythmik verraten sie Pendereckis damalige Vorliebe für Bartók, sie gefallen sich in großen Septimsprüngen und benutzen für das Passagenspiel viel Chromatik“.²⁵⁸

Das Konzert, in dem PENDERECKI 1993 sein Quartett für Klarinette und Streichtrio aufführte, wurde von den *Miniaturen* für Klarinette und Klavier (1956) musikalisch eingeleitet. In diesem Zusammenhang kamen auch die beiden 1968 und 1986 komponierten Cellostücke *Capriccio per Siegfried Palm* sowie *Per Slava*, die für den Internationalen ROSTROPOWITSCH-Wettbewerb 1986 entstandene Komposition für Violoncello solo, die *Cadenza für Viola* solo aus dem Jahr 1984 sowie das *Prelude für Klarinette solo* von 1987 zur Aufführung. Die *Miniaturen für Violine und Klavier* sowie PENDERECKIS erstes und zweites Streichquartett waren im Programm nicht enthalten.

Indem PENDERECKI sich der Kammermusik zuwendet, stellt er nicht nur zeitgeschichtliche Bezüge zur Entstehung der Gattung im 19. Jahrhundert und der damit verbundenen Romantik her, sondern ruft auch Komponisten ins Gedächtnis, die - wie LUDWIG VAN BEETHOVEN²⁵⁹, JOHANNES BRAHMS und FRANZ SCHUBERT²⁶⁰ - für die Bedeutung von Kammermusik entscheidend waren.

²⁵⁸ a.a.O., S. 19.

²⁵⁹ Im Interview mit der Verfasserin stellt PENDERECKI seine Haltung gegenüber Musikkritik in Beziehung zu BEETHOVEN. So äußert PENDERECKI, dass er weder in Polen noch in Deutschland Musikkritiken lese und hebt hervor, dass auch BEETHOVEN sich von Kritiken solcher Art nicht habe beeindrucken lassen.

²⁶⁰ In seiner PENDERECKI-Monographie macht SCHWINGER auf PENDERECKIS im Frühjahr 1993 komponiertes *Quartett für Klarinette und Streichtrio aufmerksam*. SCHWINGER geht davon aus, der Komponist habe es vor dem Hintergrund des am Genfer See zuvor gehörten späten *Streichquintetts in C-Dur* von FRANZ SCHUBERT - welches PENDERECKI ausnehmend gefallen habe - verfasst. Vgl. WOLFRAM SCHWINGER: *Penderecki. Leben und Werk*. A.a.O., S. 257.

2 „The sonoristic structuralism of KRZYSZTOF PENDERECKI“

-

Ein Forschungsbeispiel mit ‚musikwissenschaftlichem‘ Anspruch

Nachdem in Kapitel eins anhand einzelner Zitate der Monographie *Labyrinth of time* veranschaulicht wurde, wie PENDERECKI als Autor den Gegenstand seiner Darstellung legitimiert, soll nun ein perspektivischer Wechsel erfolgen. Auch im Folgenden geht es darum, die Rezeption PENDERECKIS mit Blick auf die vom Autor gewählte Form der Vermittlung zu hinterfragen. Anders als in Kapitel eins jedoch prägt nun nicht die Darstellungsform eines Essays, sondern die Spezifik der Textsorte *Dissertation* die Fragen, die an den Text gerichtet werden. Dieser Blickwinkel orientiert sich nicht am Topos Autorschaft, sondern an einer Modalität der Verknüpfung von Autorschaft mit einer Textsorte, deren Voraussetzungen entschieden vom Essay abweichen. Während ein Essay – im Vorausgehenden PENDERECKIS *Labyrinth of time* - nach GLÄSER das Kommentieren und Beurteilen mit einschließen, eine Vermittlungsform somit, die das Ausloten von Legitimationsgrenzen PENDERECKIS in der Eigenschaft als Autor in den Vordergrund rückt, sind der Textsorte einer Dissertation bereits im Vorfeld formale Grenzen der Legitimation gesetzt. Diese Grenzen verorten das Kommentieren und Beurteilen außerhalb dieser Textsorte. Wird in einer Dissertation dennoch kommentiert oder beurteilt, stellt sich die Frage der Legitimation z. B. eines Kommentars, weniger zu Autorschaft, als zu Grenzen einer Form (der Vermittlung), die als ‚wissenschaftlich‘ gilt.

Dieser, auf der Ebene der Textsorte vorgenommene Blickwechsel geht einher mit dem Wechsel der Eigen-, zur Fremdperspektive. Befragt wird nicht der Blick PENDERECKIS auf sich selbst, sondern der Blick einer Rezipientin auf PENDERECKI, konkret, der Musikwissenschaftlerin DANUTA MIRKA. Zur Untersuchung MIRKAS stellt sich die Frage, welche Methode die Autorin anwendet, um ihre Äußerungen zur Rezeption PENDERECKIS zu legitimieren.

In ihrer musikanalytisch verfassten Dissertation *The sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki* stellt die Autorin DANUTA MIRKA das nach ihr als ‚sonoristisch‘ zu bezeichnende Oeuvre PENDERECKIS aus den Jahren 1960-1973 in einen sprachwissenschaftlichen Kontext. Speziell nimmt die Autorin Bezug auf FERDINAND DE SAUSSURES Konzept des

Strukturalismus.²⁶¹ So heißt es in MIRKAS Einleitung unter der bezeichnenden Überschrift ‚In search of a system‘:

Part One describes that system as an atemporal, synchronic set of abstract invariants comparable to „language“ (*langue*), in the terminology of the great Swiss linguist and semiologist, Ferdinand de Saussure [...] Part two is devoted to the way in which concrete pieces – commensurate with the Saussurean level of speech (*parole*) as utterances (or musical texts) of penderecki’s sonorism are generated by the system.²⁶²

MIRKAS Anlehnung an DE SAUSSURE beinhaltet, Musik als eine Form von Sprache auszulegen. Im Rahmen ihrer Gliederung bezeichnet die Autorin „Part one“ ihrer Untersuchung als „System (*Langue*)“, „Part two“ als „System at work (*Parole*)“.²⁶³

Innerhalb eines „Autonomieanspruch(s) einer rein theoretischen innerlinguistischen Sprachbetrachtung“²⁶⁴ geht es DE SAUSSURE um ein bestimmtes, auf Unterscheidung beruhendes Verhältnis von „Langue vs. Parole [frz. ›Sprache/Sprachsystem vs. Sprachverwendung/Sprechen‹]“.²⁶⁵ HADUMOD BUßMANN führt die Bezeichnungen zurück auf eine

In F. DE SAUSSURES »*Cours de linguistique générale*« [1916] eingeführte Unterscheidung zwischen »Sprache« [franz. *langue*] als abstraktem System von Zeichen und Regeln und »Sprechen« [franz. *parole*] als der konkreten Realisierung von L. im Gebrauch. L. wird als statisches, einzelsprachliches Zeichensystem von überindividueller (= sozialer) Gültigkeit gekennzeichnet, das auf der Invarianz und Funktionalität [...] seiner Elemente beruht. Auf der Basis dieses L.-Systems sind P. Ereignisse individuelle, nach Stimmlage, Alter, Dialekt u.a. verschiedene Konkretisierungen, die durch Variabilität und [...] Redundanz gekennzeichnet sind. Ziel [...] ist die Erforschung der systematischen Regularitäten der L. mittels Daten der P. [...] während die P. selbst Untersuchungsgegenstand verschiedener Disziplinen (wie Phonetik, Psychologie, Physiologie) sein kann.²⁶⁶

²⁶¹ Strukturalismus ist die „Wissenschaftsgeschichtliche Sammelbezeichnung für verschiedene, sich auf FERDINAND DE SAUSSURE berufende [...] sprachwiss. Richtungen in der ersten Hälfte des 20. Jh“. HADUMOD BUßMANN: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. A.a.O., S. 743.

²⁶² MIRKA, DANUTA: *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. Kattowitz 1997, S. 26 –27.

²⁶³ vgl. DANUTA MIRKA: *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. A.a.O., Gliederung.

²⁶⁴ BUßMANN, HADUMOD: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. A.a.O., S. 433.

²⁶⁵ a.a.O., S. 432.

²⁶⁶ a.a.O., S. 432 - 433.

Zur Analyse des untersuchten Kompositions-Systems PENDERECKIS, von ihr markiert als *langue*, erläutert MIRKA: „The overall system consists of two component subsystems of relative independence: basic system and timbre system“.²⁶⁷

Beide im Zitat als Subsysteme ausgewiesenen Systeme - d. h. das „basic - “ und das „timbre system“ -, befragt die Autorin nach drei Komponenten; namentlich nach „Elementary Structures“, „Morphologie“ und „Syntax“.²⁶⁸ Im Weiteren untersucht die Autorin jeweils das ‚timbre-‘ und ‚basic System‘ in Bezug auf Artikulation. Teil zwei - „Part Two“- ihrer Untersuchung weist MIRKA aus als: „System at Work (*Parole*)“.²⁶⁹ In diesem Abschnitt konfrontiert sie den Rezipienten u.a. mit „Expressive and Redundant Features“ sowie mit der „Evolution of Expressive Features“.

„Part one“ und „Part two“ zusammenfassend, kommt MIRKA zu dem Schluss, dass PENDERECKIS Kompositionsmethode von 1960 bis 1973 als ‚sonoristisch‘ bis ‚spät sonoristisch‘ aufzufassen ist. ‚Sonorismus‘ ist ein Begriff, den RUTH SEEHABER in ihrer Dissertation mit dem Titel *Die »polnische Schule« in der Neuen Musik* unter dem Aspekt: „Die Frage der „polnischen“ Stilmerkmale“ behandelt. SEEHABER informiert, der Begriff ‚Sonorismus‘ sei „unter der Bezeichnung „sonoristisch“ [sosnorystyczny] 1956 von JÓSEF M. CHOMIŃSKI in die polnische Musikwissenschaft eingeführt“ worden.²⁷⁰ Die Autorin verdeutlicht, der spezifisch mit neuer Musik Polens verbundene Ausdruck ‚Sonorismus‘ basiere

auf der Beobachtung, dass seit dem 19. Jahrhundert die Klangfarbe in der Musik zunehmend an Bedeutung gewann und im 20. Jahrhundert schließlich zum dominierenden Parameter wurde.²⁷¹

Im Ergebnis entpuppen sich PENDERECKIS von MIRKA exemplarisch analysierte Kompositionen als Resultat eines kompositorischen Stils, der PENDERECKIS Musikkunst über das Jahr 1973 hinaus bis heute kennzeichnet durch eine scheinbar an Sprache angelehnte Form individuellen Sprechens (*Parole*) in der Figur des ‚Ausdrucks‘. Den um das Jahr 1960 entstandenen Kompositionen „Anaklasis (1959-60)“, „Dimensions of Time and Silence (1960-61)“, „Threnody – to the Victims of Hiroshima (1960)“, „String Quartet No.1 (1960)“, „Polymorphia (1960)“, „Fluorescences (1962)“ und „Canon (1962)“ kommt in MIRKAS

²⁶⁷ MIRKA, DANUTA: *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. Kattowitz 1997, S. 26.

²⁶⁸ vgl. DANUTA MIRKA: A.a.O., Gliederung.

²⁶⁹ a.a.O.

²⁷⁰ SEEHABER, RUTH: *Die »Polnische Schule« in der Neuen Musik. Befragung eines musikhistorischen Topos*. Köln 2009, S. 161.

²⁷¹ a.a.O.

Untersuchung eine paradigmatische Funktion für PENDERECKIS ‚sonoristisches‘, vermeintlich an Vorgängen des Sprechens angelehntes, kompositorisches Vorgehen zu.

Damit schließt die Autorin an einen prominenten Diskurs zum Thema *Musik und Sprache* an und markiert einen Topos, dessen Entstehungshintergrund im 18. Jahrhundert verortet ist. Um die Ergebnisse DANUTA MIRKAS einschätzen zu können, soll im Folgenden eine historische Einordnung jenes Topos als diskursive Voraussetzung skizziert werden.

Voraussetzung

2.1 Historische Einordnung des Topos ‚Musik und Sprache‘

Die Übertragung von Denkansätzen zum speziellen Verhältnis zwischen Musik und Sprache in eine Theorie, die Musik *als* Sprache auffasst, geht auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurück. Der metaphorische Vergleich zwischen Musik und Sprache legt musikgeschichtlich den Bezug zu JOHANN NIKOLAUS FORKEL und seine 1788 verfasste *Allgemeine Geschichte der Musik* nahe. HELGA DE LA MOTTE-HABER schreibt dazu: „Forkel, der die Musik als Herzenssprache begriff, betrachtete den Ton als unmittelbaren Ausdruck einer Empfindung“.²⁷² FORKEL weist Musik eine ‚musikalische Logik‘ zu. Innerhalb dieser entspricht eine Melodie Formulierungen von Empfindungen und unterliegt einer Logik der Harmonie. Die Annahme, Musik sei ‚Ausdruck der Empfindungen‘, geht einher mit der Vorstellung von Musik als einem ästhetischen Gebilde, das die „Empfindungen in die Klarheit der Vorstellungen erhebt“.²⁷³ Dies, so macht die Autorin HELGA DE LA MOTTE-HABER deutlich, sei „eine Idee, die im 19. Jahrhundert ins Metaphysische gesteigert wurde“²⁷⁴, sodass FORKELS „Determination der Metapher ‚Musik als Sprache‘“ auch für die gesamte Musik des 19. Jahrhunderts galt.²⁷⁵

²⁷² DE LA MOTTE-HABER, HELGA: *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber 2002, S. 80.

²⁷³ a.a.O.

²⁷⁴ a.a.O.

²⁷⁵ a.a.O.

2.1.1 Musik als ‚Sprache des Gefühls‘

Die Vorstellung von Musik als Sprache findet ihren charakteristischen Niederschlag in der Gefühlsästhetik der Romantik. Jene idealisierende Weltsicht geht einher mit einer emphatischen Vorstellung von Kunst, die gekennzeichnet ist durch die Vormachtstellung des Subjekts. Zur Erzeugung von Gefühl, der affektiven Komponente, die das Hören von Musik begleitet, äußert sich HELGA DE LA MOTTE-HABER in einem lexikalischen Beitrag des Jahres 2002 in ihrem *Handbuch der Musikpsychologie* unter der bezeichnenden Überschrift *Der musikalische Ausdruck*:

Musik als Sprache des Gefühls setzt eine Eindrucks-Ausdrucks-Verschränkung voraus, bei der subjektiv ein kleinerer oder größerer Einbezug als Eindruck erlebt werden kann, je nachdem, wie sehr ein Individuum zum Miterleben bereit ist.²⁷⁶

DE LA MOTTE-HABERS nachfolgende Annahme, Musik könne ‚verstanden‘ werden, begründet die Autorin mit einer ‚Theorie des musikalischen Ausdrucks‘. In dieser stellt sie die These auf, nach der ‚Ausdruck‘ ermittelbar sei. Die Autorin geht davon aus, ‚Ausdruck‘ habe „eine Entsprechung in einem Eindruck“ und sei „deshalb verstehbar“.²⁷⁷ Ihre Annahme untermauert die Autorin am Beispiel einer ausgewählten Form des Hörens. Diesem, konkret analytischen Hören, schreibt sie „distanzierende, intellektualisierte Bedingungen“ zu, aus denen sie ableitet, „Mitempfindungen zur Musik [treten – die Verf.] kaum auf“.²⁷⁸ Im Folgenden nimmt DE LA MOTTE HABER Anleihe an LAZARUS und dessen kognitiver Theorie, nach der Gefühle primär von der kognitiven Einschätzung bestimmt sind, sodass qualitative Unterschiede aus Akten des Denkens hervorgehen. In der Konsequenz soll die dabei das Hören begleitende, sekundäre körperliche Erregung die Intensität des subjektiven Erlebens bestimmen, je nach vorauszusetzendem Gedachtem.²⁷⁹ Die Autorin macht deutlich: „Lazarus betont die Informationsverarbeitung und hebt damit den sonst wenig beachteten Gesichtspunkt der gefühlsauslösenden Reizverarbeitung hervor“.²⁸⁰ Anlehnend an MANDLER (1979) verwendet DE LA MOTTE HABER den Terminus „kalte Gefühle“, ²⁸¹ eine Kennung, nach der Denken über etwas Wahrgenommenes Gefühle begründet.²⁸² Die Autorin erläutert: „Solche kalten Gefühle

²⁷⁶ a.a.O., S. 71.

²⁷⁷ a.a.O.

²⁷⁸ a.a.O.

²⁷⁹ Der Ansatz LAZARUS‘ unterscheidet sich von Annahmen der Gefühlstheorie und ihres Primates körperlicher Prozesse, wonach davon auszugehen wäre: „Wir weinen nicht, weil wir traurig sind, sondern wir sind traurig, weil wir weinen“. HELGA DE LA MOTTE HABER: *Handbuch der Musikpsychologie*. A.a.O., S. 62.

²⁸⁰ HELGA DE LA MOTTE HABER. *Handbuch der Musikpsychologie*. A.a.O., S. 71.

²⁸¹ a.a.O.

²⁸² a.a.O.

lassen sich am besten als Gefühle eines ‚Als ob‘ beschreiben. Sie verlaufen ohne körperlichen Einbezug“.²⁸³ Selbst am (Kognition voraussetzenden) Beispiel von ‚Als ob‘- Gefühlen analytischen Hörens, so DE LA MOTTE HABERS Credo, sei Verschränkung von Ausdruck und Eindruck beobachtbar; der Eindruck werde lediglich nicht verinnerlicht. „Daher“, so die Autorin, „wird der Hörer nicht das Objekt seiner Gefühle, sondern tritt ihnen als Subjekt gegenüber. Er empfindet sie als entäußert, am Gegenstand selbst haftend“.²⁸⁴

Entschieden von der Gefühlsästhetik abweichend scheint EDUARD HANSLICKS autonomieästhetischer Ansatz. HANSLICK kennzeichnet Musik als einen Begriff der Form, der ein spezifisch ‚Musikalisch-Schönes‘ bezeichne. Form konkretisiert sich danach auf zwei Arten: zum einen als „geformter Gedanke“,²⁸⁵ zum anderen als „Symphonie, Ouvertüre, Sonate [...] die Architektonik der verbundenen Einzelheiten und Gruppen, aus welchen das Tonstück besteht“.²⁸⁶ Das ‚Schöne‘ entsteht nach HANSLICK durch einen Vorgang der Phantasie. Dazu heißt es:

Das Organ, womit das Schöne aufgenommen wird, ist nicht das Gefühl, sondern die *Phantasie*, als die Tätigkeit des reinen Schauens [...] Aus der Phantasie des Künstlers entsteigt das Tonstück für die Phantasie des Hörers.²⁸⁷

Der Autor beobachtet, dass der Musik im Unterschied zu anderen Künsten eine domestizierende Sonderstellung zukommt. Bedenklich sei, dass „unermüdlich auf die durch Musik zu erzielende Sänftigung der menschlichen Leidenschaften [Nachdruck – die Verf.] gelegt“ werde, sodass „man in der That oft nicht“ wisse, „ob von der Tonkunst als von einer polizeilichen, einer pädagogischen oder einer medizinischen Maßregel die Rede“²⁸⁸ sei. Seiner vor diesem Hintergrund drastisch formulierten Kritik an einer die Musik unterwandernden Gefühlsästhetik verleiht der Autor in seiner Habilitationsschrift programmatischen Charakter. So konstatiert er in seinem Vorwort: „Genug, wenn es mir glückte, siegreiche Mauerbrecher gegen die verrottete

²⁸³ a.a.O.

²⁸⁴ a.a.O.

²⁸⁵ STRAUß, DIETMAR (Hrsg.): EDUARD HANSLICK. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*. A.a.O., S. 166.

²⁸⁶ a.a.O., S. 167.

²⁸⁷ a.a.O., S. 28. Schauen bedeutet für HANSLICK ein „Schauen mit *Verstand*, d.i. Vorstellen und Urtheilen, letzteres natürlich mit solcher Schnelligkeit, dass die einzelnen Vorgänge uns gar nicht zum Bewusstsein kommen, und die Täuschung entsteht, es geschehe *unmittelbar*, was doch in Wahrheit von vielfachvermittelnden Geistesprocessen abhängt“. A.a.O. Dazu ergänzend soll auf den Begriff ‚Geist‘ verwiesen werden, den BETTINA SCHLÜTER in ihrer Untersuchung *Murmurs of earth* (a.a.O., S. 56 ff.), mit Hinweis auf MARVIN MINSKY und seine ausdifferenzierenden Beobachtungen zu *Music, Mind, and Meaning* als ‚Leerstelle‘ kennzeichnet.

²⁸⁸ a.a.O., S. 29.

Gefühlsästhetik auf den Kampfplatz zu tragen und einige Grundsteine für den künftigen Neubau bereit zu legen“.²⁸⁹

Die Untersuchung darauf bezogener Äußerungen HELGA DE LA MOTTE HABERS machen deutlich, dass die Autorin HANSLICKS provokativ polemischen Duktus, der dem Kontext einer in hohem Maße durch die Gefühlsästhetik dominierten Rezeption geschuldet war, benutzt, um die eigene polarisierende Vorgehensweise zu tarnen. Dazu täuscht die Autorin ein rezeptionsgeschichtlich scheinbar Voraussetzungsloses vor. So legt sie in ihrem wissenschaftlich angelegten *Handbuch der Musikpsychologie* dar: „Die Idee einer reinen Tätigkeit des Geistes, die einem Göttlichen gleichzusetzen sei [...], kulminierte in Hanslicks Abwertung der verrotteten Gefühlsästhetik“.²⁹⁰

Ausgehend von einer selbstreferenziellen Beschreibung der Autorin, implizierte diese, dem Rezipienten zu erkennen zu geben, dass HANSLICKS Äußerung, mit der er die Gefühlsästhetik als ‚verrottete‘ brandmarkt, von der Autorin zitiert, paraphrasiert oder anders inhaltlich wiedergegeben wird. Wie DE LA MOTTE HABERS Aussage hingegen beobachten lässt, macht die Autorin jene pejorative Signatur HANSLICKS nicht als dessen Äußerung kenntlich, sondern setzt stattdessen ein Vorverständnis voraus: unterstellt wird, dass der Rezipient HANSLICKS Kommentar kennt oder sich aneignet. Es zeigt sich, dass sich das implizite Vorverständnis eignet, HANSLICKS Polemik als rhetorische Funktion in den Dienst eigener Zwecke der Autorin zu stellen. Indem DE LA MOTTE HABER HANSLICKS Polemik voraussetzungslos erscheinen lässt, konstruiert sie eine Lücke, die dazu dient, eigene Rhetorik als wissenschaftlich verifizierte Form des Erkenntniszuwachses zu maskieren. Auf diese Weise figuriert DE LA MOTTE HABERS (erst als solche zu entschlüsselnde) subjektive Kommentierung trügerisch als (informierende) Sachaussage. Informiert wird der Rezipient dementsprechend nicht über HANSLICKS Sprachstil als Funktion einer zeithistorisch bedingten, zum Teil gezielt anfeindenden Rhetorik, sondern über DE LA MOTTE HABERS vermeintlich ‚wissenschaftlichen‘ Akt des Erzählens.

Während HANSLICK das Verklärungspotential der Gefühlsästhetik mittels drastischer Rhetorik transparent macht, HELGA DE LA MOTTE HABER hingegen HANSLICKS Stilistik in den Dienst eigener Rhetorik stellt, klärt BERND SCHIRPENBACH mit seiner 2006 erschienenen Untersuchung *Ästhetische Regulation und hermeneutische Überschreibung* den Rezipienten

²⁸⁹ a.a.O., S. 9.

²⁹⁰ DE LA MOTTE HABER, HELGA : *Handbuch der Musikpsychologie*. A.a.O., S. 80.

mit einer auf HANSLICKS autonomieästhetischen Anspruch bezogenen Beobachtung auf. SCHIRPENBACH macht deutlich, auch HANSLICK kultiviere die „romantische Überzeugung von einem ‚jenseitigen musikalischen Reich‘, das letztlich nicht mit den diesseitigen Mitteln einer diskursiven Vernunft erfahren werden könne“.²⁹¹ Kritisch weist SCHIRPENBACH darauf hin: „Die [...] entscheidende Leerstelle, die HANSLICKS Autonomieästhetik offen ließ, ist [...] die Ebene der Prinzipientheorie“²⁹² - d. h. die Ebene eines im Hinblick auf Interpretations- und Wissenschaftskonzepte perspektivisch Diskursanalytischen,²⁹³ denn „unter theoretischen Gesichtspunkten funktioniert HANSLICKS objektivistischer Ansatz nur deskriptiv, nicht auch regulativ“.²⁹⁴ Genau darin jedoch, in einem Regulativ, das auf der Ebene der Prinzipientheorie den Zuschnitt von Musik - hier einer maßgeblich von HANSLICK diskursiv zu einer ‚autonomieästhetisch‘ gemachten Tonkunst - transparent macht, sieht SCHIRPENBACH ein Erfordernis. So gibt der Autor zu bedenken:

In dem Maße, wie musikwissenschaftliche Diskurse über Musik an Weisen kritisch-rationaler und erkenntnisorientierter Zugriffe auf Musik interessiert sind, bedarf es auch prinzipientheoretischer Regelungen, die verhindern, dass [...] die wissenschaftliche Forschung dem Bild des Katalogs statt des Diskurses entsprechen muss.²⁹⁵

Dementsprechend beobachtet SCHIRPENBACH ein „bemerkenswertes Dilemma“²⁹⁶, welches sich in einem „metaphorische[n] Konflikt von Kunst und Technik“²⁹⁷ niederschlägt. Es zeige sich: „Die technische Analyse ist exakt, aber kunstfremd, weil sie die Ebene des ‚Schönen‘ nicht erreicht, und fantasiereiche Semantisierungen von Notentexten sind bloße Fiktionen“. In Verbindung damit sei zu beklagen, „dass der Geschichtsbegriff zwar aus der theoretischen Sphäre des ‚Musikalisch-Schönen‘ ausgeschlossen“ sei, „dass Geschichte sehr wohl aber durch den beständigen Rekurs auf die Wiener Klassiker, die Leitbilder seiner Ästhetik, die praktischen Kriterien seiner Argumentation“ bereitstelle.²⁹⁸ „Dies“ so SCHIRPENBACH weiter,

²⁹¹ SCHIRPENBACH, BERND: *Ästhetische Regulation und hermeneutische Überschreibung. Zum Begriff und zur musikwissenschaftlichen Funktion einer korrelativen Hermeneutik im Ausgang von Interpretations- und Wissenschaftskonzeptionen bei Dahlhaus und Eggebrecht*. Stuttgart 2006, S. 107.

²⁹² a.a.O.

²⁹³ a.a.O., S. 9.

²⁹⁴ a.a.O., S. 107.

²⁹⁵ a.a.O.

²⁹⁶ a.a.O., S. 104.

²⁹⁷ a.a.O., S. 105.

²⁹⁸ a.a.O., S. 105-106.

schmälert die Überzeugungskraft von Hanslicks ästhetischer Theorie. Die Wertung erscheint als Grundlage der Ästhetik und nicht, wie beteuert, die Ästhetik als Grundlage der Wertung,²⁹⁹

sodass der Autor zu dem Schluss kommt:

Auch wenn Hanslick sich gerade dadurch in die Tradition klassisch-romantischer Typen autonomer Musikbegriffe einschrieb, blieb aus musikwissenschaftlicher Perspektive betrachtet eine diskursive Bestimmung des ästhetischen Gegenstandes ein schmerzliches Desiderat.³⁰⁰

2.1.2 Der Ton als Klangbegriff

HANS HEINRICH EGGBRECHT rückt im Hinblick auf den Topos *Musik und Sprache* den Ansatz der Nachahmungsästhetik ins Bild, wobei er Musik und deren Rezeption aus einer vermeintlich ‚musikgeschichtlichen‘ Perspektive zu betrachten vorgibt. Die Konzeption von Musik als Sprache nimmt nach HANS HEINRICH EGGBRECHT Bezug auf eine Tontheorie, die – im Unterschied zu der antiken Vorstellung und vor dem Hintergrund des Aufkommens der ars nova in der Neuzeit - den Ton nicht mehr als Ton, sondern als Klang voraussetzt. HANS HEINRICH EGGBRECHT schreibt dazu: „Der neue Ton, der Ton als Klang ist das zentrale Ereignis der ars nova um 1430. Aber er gelangt erst im 18. Jahrhundert unumschränkt zur Herrschaft“.³⁰¹ Während der Gegenstand der Tontheorie die Bestimmbarkeit des Tones ist³⁰², sodass sich aus dieser der rational ermittelte ‚gewusste‘ Ton als Logos im Sinne eines gewussten, verfügbaren ›Sprachwertes‹ ableitet³⁰³, weicht die mit der Ars nova einsetzende Betrachtung des Tones als Klang von diesem Anspruch maßgeblich ab. EGGBRECHT erläutert dazu: „Die neuzeitliche Setzung des Tons [...] bringt die Oberton-Natur des Klingenden, den Ton als Klang zur Sprache“.³⁰⁴ Die Wahrnehmung des Tones als Klang legt den Schwerpunkt

²⁹⁹ a.a.O., S. 106.

³⁰⁰ a.a.O.

³⁰¹ EGGBRECHT, HANS HEINRICH: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*. Wilhelmshaven 1977, S. 33.

³⁰² konkret auf den als Stufen bezeichneten Unterscheidungsebenen des Mathematischen (Intervallenlehre), des Systemischen (Lehre vom Tonsystem, die sich auf ein Beziehungsgefüge aller verfügbaren Töne zu einem System bezieht) und des Tonartlichen (Tonartenlehre). Vgl. HANS HEINRICH EGGBRECHT: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*. A.a.O., S. 12-13.

³⁰³ vgl. HANS HEINRICH EGGBRECHT: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*. A.a.O., S. 13.

³⁰⁴ a.a.O., S. 29.

auf eine dem Hören zugängliche Versinnlichung eines ‚Natürlichen‘.³⁰⁵ Der Begriff des Natürlichen steht synonym für Begriffe des Klanglichen, Grundtönigen und Obertönigen.

Vor diesem Hintergrund wird das bis dahin rational ermittelbare „gleichzeitige Erklingen von Tönen“, welches als „Ergebnis eines Setzens punctus contra punctum“³⁰⁶ aufgefasst wurde, umgelenkt in eine Frage, die das Verhältnis zwischen Natur und Mensch betrifft. Unter der Voraussetzung einer „Natur-Lehre des Klanges“³⁰⁷, welche nach MATTHESONS sinnfälliger Metapher beinhaltet, dass die Tonkunst aus dem ‚Brunnen der Natur‘ ihr Wasser schöpfe und nicht aus den ‚Pfützen der Arithmetik‘, ging es in Bezug auf Musik um einen Richtungswechsel, der die Geltung einer Ästhetik der Naturnachahmung in den Vordergrund rückte. Dies bedeutete:

Der Komponist, der die Töne setzt, ahmt die Natur und ihr Verfahren nach (die Maxime der Ästhetik des 18. Jhs.): er spricht, gestaltet, formt, ordnet mittels dieser (die Natur-Kraft überhaupt repräsentierenden) Ton-,Kraft‘, die sich demnach in seinem Werk beständig und unausbleiblich zur Sprache bringt.³⁰⁸

EGGBRECHTS Äußerung verdeutlicht, dass Musik im Kontext eines ihr klanglich ‚natürlichen‘ (obertönigen) als „Kraft“, in Beziehung gesetzt wird zur „Kraft“ eines Subjektes. Dementsprechend heißt es für Komponisten neuzeitlicher Musik weiter:³⁰⁹

In ihr [d.h. in der Geschichtlichkeit der neuzeitlichen Musik - die Verf.] kommt mit der natürlichen Natur überhaupt auch die des Menschen zur Sprache: der Mensch selbst als „Kraft, zu vollbringen und zu dulden.“³¹⁰

Demzufolge „sind [...] auf der Ebene des Hörbaren - diese [die natürlichen Töne - die Verf.] natürliche Natur“.³¹¹ Erläuternd zu den Termini' >dieser< natürlichen Natur', als ‚Mensch‘ bzw.

³⁰⁵ Der Begriff des Natürlichen steht synonym für Begriffe des Klanglichen, Grundtönigen und Obertönigen.

³⁰⁶ EGGBRECHT, HANS HEINRICH: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*. A.a.O., S. 30.

³⁰⁷ a.a.O., S. 37. Vgl. auch JOHANN MATTHESON: *Der Vollkommene Capellmeister*, darin: MATTHESONS Begriff von Musik als ‚Klang-Rede‘. Der Begriff ‚Klang-Rede‘ stellt eine Metapher dar, nach der MATTHESON ein rhetorisch - dialogisches Prinzip für die Musik des Barocks beschreibt.

³⁰⁸ HANS HEINRICH EGGBRECHT: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*. A.a.O., S. 37.

³⁰⁹ In Bezug auf ‚neuzeitliche Musik‘ spricht der Autor von der ‚Natürlichkeit‘ eines ‚neuzeitlichen Tones‘, „der sagt, was >von Natur< ist“ und verdeutlicht damit, dass dieser am Natürlichen orientierte musikbezogene Ansatz ontologisch ausgerichtet ist. Vgl. HANS HEINRICH EGGBRECHT: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*. A.a.O., S. 40.

³¹⁰ a.a.O., S. 38.

³¹¹ a.a.O., S. 39.

„Kraft“³¹² führt der Autor aus: „Indem die natürlichen Töne nach dem Willen des Menschen ihr selbst sagen, sagen sie diese Natur des Menschen [...] unvermeidlich“.³¹³

Wie das Zitat zeigt, wird der Komponist über die Bedeutung des Tones als Klang, wie es scheint, danach zwingend zu einem Bindeglied zwischen einer angenommenen ‚Natur der Musik‘ und der ‚Natur des Menschen‘. Durch diese Deutung verklärt, erscheint der Mensch als „„gefühlvolle(r) Priester der Natur“ (Schubart) [...], als ›geborenes‹ Genie selbst Natur in jenem Sinne“ bzw. „die wirkende schöpferische Kraft, der ›Instinkt zu großen Dingen“.“³¹⁴ In diesem Sinne paraphrasiert EGGBRECHT lakonisch:

er [der Tonkünstler - die Verf.] sagt, indem er die natürlichen Töne setzt, unweigerlich sich selbst, sein Naturell, sein natürliches, angeborenes, ›originales‹ Selbst. Er will und soll es sagen. Auch der Hörer will dieses Selbst und damit sich selbst vernehmen. Wer dies vollbringt ist nicht der Unbekannte, der die Rationes hinstellt, sondern selbst ein Bewegter, Duldender, Erlebender, ein Name, dem Ehre und Ruhm, Unsterblichkeit gebührt.³¹⁵

Während EGGBRECHT mit seinen zum Teil mokanten Ausführungen zur Nachahmungsästhetik die Bedeutung des Subjektes und eines ihm zugeschriebenen Vermögens der Vermittlung von ‚Ausdruck‘ in den Blick rückt sowie jenen das 18. Jahrhundert kennzeichnenden Diskurs, der die Genialität und Originalität eines ‚wahren‘ Künstlers zur Norm erhebt,³¹⁶ nimmt sich bizarrerweise auch EGGBRECHTS Ansatz nur vordergründig als ein Gegenstand nicht-ästhetischer, romantischer Prägung aus. Nach den Ausführungen BERND SCHIRPENBACHS wird deutlich, dass gerade der als musikhistorisch deklarierte Ansatz EGGBRECHTS Fragen nach dessen eigener Darstellungsform aufwirft. SCHIRPENBACH folgend, versucht EGGBRECHT bezeichnenderweise im Vergleich zur Nachahmungsästhetik ein nahezu Umgekehrtes, d. h. konkret: Seine - auf Werkautonomie zugeschnittene - musikästhetische Theorie als (verborgenes) Regulativ musikwissenschaftlicher (konkret musikanalytisch-hermeneutischer) Zugriffe auf Musikbeschreibungen und daran anschließende

³¹² vgl. HANS HEINRICH EGGBRECHT: A.a.O., S. 38.

³¹³ a.a.O., S. 39.

³¹⁴ a.a.O.

³¹⁵ a.a.O.

³¹⁶ Damit verknüpft erscheint die zwei Jahrhunderte später formulierte Perspektive ADORNOS (und dessen auf die Dialektik HEGELS bezogene negative Dialektik), sodass ADORNO in seiner 1970 erschienenen *Ästhetischen Theorie* formuliert: „Dissonanz ist soviel wie Ausdruck“, eine Vorstellung, die einhergeht mit seiner Annahme „Ausdruck und Schein sind primär in Antithese“. THEODOR W: ADORNO: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M. 1970, S. 168. Aus der Perspektive ADORNOS betrachtet „vollstreckt sich im künstlerischen Ausdruck das geschichtliche Urteil über Mimesis als ein archaisches Verhalten [...] dass der Eingriff durch Mimesis misslang“. A.a.O., S. 169. Dementsprechend geht ADORNO von einer negativen Form des Ausdrucks aus, ein Ansatz, der den Werkbegriff unterstreicht. So formuliert ADORNO. „Die Ausdruckswerte der Kunstwerke sind nicht länger unmittelbar die von Lebendigem. Gebrochen und verwandelt werden sie zum Ausdruck der Sache selbst“. A.a.O.

Deutungen unter dem Etikett ‚Historischer Musikwissenschaft‘ als einen musikwissenschaftlichen Vorgang auszuweisen, der sich scheinbar objektiv ‚historisch‘ ausnimmt. Ein damit verbundenes Außermusikalisches nimmt dann nicht Anleihe an jenem Diskurs von Musik und Sprache, sondern an „der enge[n] Verbindung von Musikästhetik und Musikwissenschaft“ - einem hermetisch zu denkenden Kunstbegriff, dessen Theorie Musik a priori als autonome Kunst vorverordnet.³¹⁷ In der Folge gälte es nach EGGBRECHT, auf der Ebene der Interpretation musikalisches Material nicht nur vermeintlich ‚objektiv‘ zu analysieren, sondern eine - mittels einer Theorie der Interpretation als geistigem Überbau - in gleichsam ‚romantischer‘ Attitüde gesuchte „Artikulation des Bedeutsamen“ zu finden (oder gerade nicht zu finden).³¹⁸ In solcher Weise prinzipientheoretisch vorverordnet, kann Musik in Form eines emphatisch aufzufassenden Kunstbegriffs als ein Signum der „Versöhnung ästhetischer und wissenschaftlicher Interessen der Interpretation“³¹⁹ gelten, d. h. in einer Form ‚wissenschaftlich-ästhetischen‘ Zuschnitts Einzug halten in die Musikwissenschaft und eine scheinbar ‚wissenschaftlich‘ eingeschriebene „ästhetische Intention“³²⁰ für sich in Anspruch nehmen, obwohl eine (Wissenschaft determinierende) Verhältnislage zwischen Wissenschaft und Ästhetik genau umgekehrt greift. ‚Ästhetische Intention‘ beanspruchte, ‚objektiv‘ (obwohl unter *wertende* Vorzeichen EGGBRECHTS gesetzt) - und dass heißt hier ‚kunstadäquat‘ analytisch und hermeneutisch - ermittelbar zu sein. Die Frage, inwieweit Kunst ‚höherwertig‘ sei, wäre unter diesen Vorzeichen obsolet, da EGGBRECHT seine Wertung von Musik als emphatisch aufzufassende Form der Kunst vorab seiner Theorie ‚musikwissenschaftlicher Interpretation‘ einschreibt.³²¹

³¹⁷ vgl. BERND SCHIRPENBACH: *Ästhetische Regulation und hermeneutische Überschreibung. Zum Begriff und zur musikwissenschaftlichen Funktion einer korrelativen Hermeneutik im Ausgang von Interpretations- und Wissenschaftskonzeptionen bei Dahlhaus und Eggebrecht*. Stuttgart 2006, S. 38.

³¹⁸ a.a.O., S. 36.

³¹⁹ a.a.O., S. 37.

³²⁰ a.a.O., S. 38.

³²¹ An dieser Stelle sei ergänzend auf Ausführungen BETTINA SCHLÜTERS verwiesen und ihren darin ausdifferenziert zur Vorstellung gebrachten Begriff der ‚Sound Studies‘, der ein umfassenderes Verständnis von Klang und auditiven Phänomen ermöglichen soll. Die diskursive Bereitstellung des Terminus ‚Sound‘, aufzufassen als ‚mediales Substrat‘ bzw. ‚technisch gestaltbare Dimension‘, verdeutlicht diesen als ‚Grundlage jeden Klangereignisses‘. Mit Kategorien wie ‚Organized Sound‘ kann so der traditionelle Musikbegriff erweitert werden, was zur Folge hat: „‚Musik‘ im Sinne eine historisch mächtigen Konfiguration des Arrangements von auditivem Material [...] bildet [...] einen[...] voraussetzungsreichen ›Sonderfall‹ und gibt [...] den Blick frei für andere Variantenbildungen und Formationen“. BETTINA SCHLÜTER: „Musikwissenschaft als Sound Studies. Fachhistorische Perspektiven und wissenschaftstheoretische Implikationen“. In AXEL VOLMAR (Hrsg.): *Auditive Medienkulturen / Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Bielefeld 2013, S. 208.

2.2 DE SAUSSURE – Merkmale eines sprachwissenschaftlichen Konzepts

MIRKAS Anlehnung an DE SAUSSURE beinhaltet, Musik - analog zu DE SAUSSURES sprachwissenschaftlich begründetem „System von Zeichen“³²² - als ein auf Sprache verweisendes „System (...) von Werten“ vorzustellen .³²³ Zum Begriff Wert heißt es bei DE SAUSSURE:

Wir setzen keinen ‚ernsthaften‘ Unterschied [différence] zwischen *den Termini Wert, Sinn, Bedeutung, Funktion* oder *Gebrauchsweise* einer Form an, nicht einmal zwischen diesen und dem »Begriff« ‹als› *Inhalt* ‹einer› Form; Man muss dennoch anerkennen, dass *Wert* besser als jedes andere Wort das Wesen der Sache ausdrückt, das ‚auch‘ das Wesen der Sprache [langue] ausmacht, nämlich dass eine Form nicht *bedeutet*, sondern *einen Wert hat*: Das ist der Entscheidende Punkt. Sie *hat einen Wert*, folglich impliziert sie die Existenz anderer *Werte*.³²⁴

Als ein solches ‚System von Werten‘ unterliegt Sprache zugleich Bedingungen eines ‚Zustands‘, der durch Opposition gekennzeichnet ist.

2.2.1 Sprache als System von Werten

Der Begriff ‚Wert‘, so zeigt das vorangegangene Zitat, markiert im strukturalistischen Konzept DE SAUSSURES „das Wesen der Sprache [langue]“³²⁵. In der Folge geriert sich Sprache [langue], firmierend unter dem kryptischen Signum ‚Wesen‘, als Gegenstand eines Totalitären und damit unter Voraussetzungen eines Defizitären. Das sogenannte ‚Wesen‘ der Sprache spiegelt demnach eine bestimmte Form wider, d. h. eine Form, die - den Ausführungen des Autors entsprechend - über einen Wert (im Sinne von Funktion) verfügt.

³²² SCHEERER, THOMAS: *Ferdinand de Saussure*. Darmstadt 1980, S. 100.

³²³ a.a.O., S. 77.

³²⁴ JÄGER, LUDWIG (Hrsg.): *Ferdinand de Saussure. Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlass*. Frankfurt a. M. 2003, S. 88. Mit der im Zitat gegebenen Formulierung „»Begriff«, den DE SAUSSURE formbezogen definiert „,als‘ *Inhalt* ‚einer‘ Form“, ist die Bedeutung, d. h. der ‚Sinn‘ eines lautlichen Phänomens gemeint. „Sinn“ definiert DE SAUSSURE als „unterschiedlicher Wert“. Vgl. LUDWIG JÄGER (Hrsg.): *Ferdinand de Saussure. Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlass*. A.a.O., S. 88.

³²⁵ Ausführlich zum Begriff ‚Wert‘ erläutert DE SAUSSURE: „Werte [...] bestehen in der besonderen Ausprägung eines bestimmten allgemeinen Verhältnisses zwischen den Zeichen und den Bedeutungen, das auf der allgemeinen Differenz der Zeichen gründet, plus der allgemeinen Differenz der Bedeutungen, plus der vorhergehenden Zuschreibung bestimmter Bedeutungen zu bestimmten Zeichen oder umgekehrt“. LUDWIG JÄGER (Hrsg.): *Ferdinand de Saussure. Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlass*. A.a.O., S. 88.

Das Zitat macht deutlich, dass DE SAUSSURE mithilfe eines normativ gefassten Formbegriffs seinem sprachwissenschaftlich betrachteten System ‚Sprache [langue]‘ Sinn zuschreibt. Sinn bedeutet, gleichgesetzt zu werden mit einer bestimmten, Funktionalität (Zweck) zuweisenden Funktion. BUBMANN erläutert dazu:

DE SAUSSURE geht davon aus, dass Sprache ein präzise erfassbares, formal exakt darstellbares relationales System von formalen (nicht substantiellen) Elementen ist. Die Erforschung ihrer internen Beziehungen versteht er als die zentrale Aufgabe einer Sprachwiss., die [...] sich als eine autonome Wissenschaft versteht.³²⁶

Unter Vorzeichen von Wissenschaft, die sich autonom ausnimmt, erweist sich DE SAUSSURES normativer Ansatz als ein Verweis auf die Moderne, die CORNELIA KLINGER u. a. als „Zeitalter der Ismen-Bildungen“³²⁷ kennzeichnet. Ein für die Moderne bezeichnendes Merkmal ist die „lineare Vorstellung vom Ablauf der Zeit“.³²⁸ Unter jenen normativen Voraussetzungen des Wertbegriffs DE SAUSSURES verdeutlicht die Vorstellung vom ‚Wesen‘ der Sprache ein Denken in ontologischen Bezügen, wie es in der Dialektik - hier in der Dialektik HEGELS - anzutreffen ist. In Bezug auf HEGEL und dessen Verhältnis zum dialektischen Geschichtsmodell macht KLINGER deutlich, dass dieser „den versöhnenden dritten Schritt [...] der Philosophie als der höchsten Stufe des Geistes zutraut“.³²⁹ Die begriffliche Kennung eines dementsprechend Metaphysischen schlägt sich in den Begriffen ‚Substanz‘ oder ‚Wesen‘ nieder.³³⁰ Von DE SAUSSURE bezeichnet als ‚Wesen‘, ist Sprache [langue] zwar ein „relationales System von formalen (nicht substantiellen) Elementen“, unterliegt als ein solches jedoch einer ‚substantiell‘ vorausgesetzten ‚Wert‘- bzw. Zweckbindung. Als ‚substantiell‘ erweist sich somit nicht das sprachliche System [langue] selbst, sondern dessen Konstitution durch Zweck. Der Zweck erfüllt sich in der normativen Vorgabe von Sinnzuschreibung.

³²⁶ BUBMANN, HADUMOD: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. A.a.O., S. 743. Dieses auf Differenz hinweisende Unterscheidungskonzept entbehrt jedoch nicht eines Vorverständnisses. DE SAUSSURE geht davon aus, dass „das Zeichen ebenso wie die Bedeutung existieren, das eine untrennbar mit dem anderen verbunden“. LUDWIG JÄGER (Hrsg.): *Ferdinand de Saussure. Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlass*. A.a.O., S. 79. In Anlehnung an LUHMANN wäre jene ‚untrennbare‘ Verbindung zwischen Zeichen und Bedeutung von DE SAUSSURE diskursiv durch die operative Handhabung einer Unterscheidung zu einer ‚untrennbaren‘ Verbindung *gemacht*. Aus systemtheoretischer Perspektive entscheidend ist die Frage nach ihrer Systemfunktion, d. h. die Frage danach, welches System durch diese Annahme, die für das infrage stehende System als ‚Umwelt‘ fungiert (i.S.v. „einfach ‚alles andere“), erhalten werden soll. Im weiteren Textverlauf wird zu zeigen sein, dass es im strukturalistischen Konzept darum geht, ein an Sprache [langue] geknüpfted Denken zu totalisieren und so anderen Systemen des Denkens vorzuschalten.

³²⁷ KLINGER, CORNELIA: „Modern/Moderne - ein irritierender Begriff“. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 4. A.a.O., S. 138.

³²⁸ a.a.O., S. 128.

³²⁹ a.a.O., S. 133.

³³⁰ Den Terminus „Ansich“ (nicht: an sich) verwendet HEGEL synonym für „Wesen“ und Verweis auf das Geistige als das „Ansichseiende“. Vgl. HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt a. M. 1986, S. 75.

Welcher Sinn im Konkreten zuzuschreiben wäre, bliebe offen; nicht offen dagegen erscheint, dass ein sprachliches System von Zeichen ‚sich‘ unter der Voraussetzung von Sinnzuschreibung konstituiert.

Im Kontext der Systemtheorie ist Zweck (Nicht-Zweck) ein selbstreferentielles System der Differenz und somit kontingent. ‚Langue‘ im Sinne einer finit gesetzten ‚Form, die einen Wert hat‘, entspricht aus systemtheoretischer Perspektive einem diskursiven Ereignis und wird zu ‚langue‘ - sowie jenen daran geknüpften Bedingungen - *gemacht*. Da Selbstreferenz von Sprache [langue] sich unter Voraussetzungen systemeigener Abwesenheit (Nicht-Sprache) als ein Begriff der Differenz generiert, ist das Ereignis ‚langue‘ unbestimmt, d. h. auch anders möglich. Im Konzept DE SAUSSURES jedoch gilt ‚langue‘ als normativ bestimmtes Ereignis, aufzufassen als ein Gegenstand, der unter Bedingungen des Zwecks konstruiert wird und sich konkretisiert als Zweck des Vorgangs der Unterscheidung, d. h. als Differenz.³³¹ Jene - so wird im Weiterführenden deutlich - liegt darin, einem System sprachlicher Zeichen, namentlich durch ‚Opposition‘, Sprachsinn zuzuschreiben. Differenz erscheint demnach auf der Sachebene geknüpft an sprachliche Zeichen, auf der Ebene der Methodik an ‚Opposition‘ und auf der Ebene der Funktion an Sinnzuschreibung. Vor diesem Hintergrund, so wird deutlich, ist Differenz ein durch Sprachsinnzuschreibung (Umwelt) - und nicht durch etwas, das auch anders möglich wäre - bedingtes System. Dessen Bestimmtheit erfordert Über-/Unterordnung von Inhalt gegenüber Form. Dementsprechend heißt es: „Eine Form ist eine lautliche Figur, die für das Bewusstsein der Sprecher *bestimmt*, d. h. zugleich existent und abgegrenzt ist“.³³²

2.2.2 ‚Opposition‘ als Zustand eines Systems sprachlicher Zeichen

Unter der Voraussetzung sprachsinnzuschreibenden Zwecks (Umwelt) erhält sich Sprache [langue] als ein System von Werten in Form sprachlicher Zeichen modellhaft unter Bedingungen eines ‚Zustands‘. Dieser ist gekennzeichnet als (binäre) „Opposition“ (System).

³³¹ Aufgefasst als dialektischer Widerspruch erscheint das sprachliche Zeichen defizitär als Teilelement und These (oder Antithese) zum sprachlichen Nicht-Zeichen als defizitäres Teilelement Antithese (oder These). Das sprachliche Nicht-Zeichen verwies hier nicht auf Abwesenheit von sprachlichem Zeichen, sondern auf dessen Anwesenheit, negativ bestimmt als Laut. Im Kontext absoluter Negativität ermöglichte die dialektische Umschlagsbewegung sprachliche Zeichen als einen Begriff der ‚Synthese‘ - von (bestimmtem sprachlichem) Zeichen und (unbestimmtem sprachlichem) Laut - als geschichtlich Fortschritt verbürgenden Verweis zu konstruieren, auf „Substanz“ sprachlicher Zeichen als „werttragendes“ Ereignis.

³³² JÄGER, LUDWIG (Hrsg.): *Ferdinand de Saussure. Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlass*. A.a.O., S. 98.

Die Autorin legt dar:

„... sprachliche [...] Zeichen bilden ein System von Werten, die zueinander in Opposition stehen. Jedes Zeichen ist definiert durch seine Beziehung zu allen anderen Zeichen desselben Systems. Durch dieses Prinzip des »Kontrasts« ist das grundlegende strukturalistische Konzept des »distinktiven Prinzips« charakterisiert“.³³³

Der Wertbegriff (Sinn, Funktion) für Zeichen ist demnach eine Funktion von ‚Opposition‘ im Sinne eines für sprachliche Zeichen geltenden Ordnungsprinzips, namentlich des ‚Kontrasts‘. Was dies im Einzelnen heißt, erläutert THOMAS SCHEERER. Er konkretisiert, es gehe zur Beschreibung sprachlicher Zeichen um „*signifiant* (Bezeichnendes), *signifié* (Bezeichnetes) und *signe* (Zeichen)“. ³³⁴ Der Autor macht deutlich:

Sprache als ein System von Zeichen ist nicht einfach eine Nomenklatur, die je einer Sache je einen Namen zuordnet. Vielmehr vereinigen sich die geistige Vorstellung (*concept*) und ein lautliches Bild (*image acustique*) zum Zeichen. Die Vorstellung (Form) entspricht dem Bezeichneten, das Lautbild (Inhalt) dem Bezeichnenden.³³⁵

In der Folge spricht SCHEERER von einem „als eine zweiseitige Ganzheit definierte[n] Zeichen“. ³³⁶ Das Verhältnis von geistiger Vorstellung zu einem lautlichen Bild spiegelt sich wider in DE SAUSSURES Konzept vom sprachlichen Zeichen als ein Begriff der Bedeutung. In diesem Sinne konstatiert DE SAUSSURE: „Wer *Zeichen* sagt, sagt *Bedeutung*; wer *Bedeutung* sagt, sagt *Zeichen*“. ³³⁷

MIRKAS versuchte Übertragung des strukturalistischen Konzepts auf Musik - konkret auf Klangkompositionen PENDERECKIS – impliziert demnach, das Verhältnis von (musikalischer) Form („Bezeichnetes“ oder „Signifikant“ bei *sprachlicher* Form) und (musikalischem) Inhalt („Bezeichnendes“ oder „Signifikat“ bei *sprachlichem* Inhalt) nicht als Funktionen musikalischer Form zu betrachten, sondern als Funktionen eines *für Sprache* geltenden Zeichenbegriffs. Jene ‚zweiseitige Ganzheit‘ - so wird an weiterführender Stelle zu zeigen sein - korreliert nach MIRKA mit einem musikalischen Klangbegriff, der gleichzusetzen ist mit

³³³ BURMANN, HADUMOD: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. A.a.O., S. 744. DE SAUSSURE konstatiert: „...es [ein Zeichen - dieVerf.] ist <immer nur> durch das <gleichzeitige> Vorkommen anderer Zeichen negativ begrenzt“. LUDWIG JÄGER (Hrsg.): *Ferdinand de Saussure. Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlass*. A.a.O., S. 145.

³³⁴ SCHEERER, THOMAS: *Ferdinand de Saussure*. Darmstadt 1980, S. 100.

³³⁵ a.a.O.

³³⁶ a.a.O.

³³⁷ JÄGER, LUDWIG (Hrsg.): *Ferdinand de Saussure. Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlass*. A.a.O., S. 107.

einem sprachlichen Zeichenbegriff. Ausgehend vom *sprachlich* gefassten lautlichen Bild (*image acoustique*) als ein Bezeichnendes, folgt daraus, sinnzuschreibende Regeln für ein System *sprachlicher Zeichen* - en passant - auf die Rezeption musikalischer Klangereignisse zu übertragen. Unhinterfragt setzt solcherart Übertragung voraus, eine auf musikalische Klangereignisse bezogene geistige Vorstellung („*concept*“) als eine an sprachlichem - und nicht an musikalischem - Denken orientierte auszulegen. In der Folge figuriert auch ein musikalisch gefasster Klangbegriff als sprachlicher Zeichenbegriff, analog zur Verbindung von geistiger Vorstellung und lautlichem Bild, und nicht als ein von sinnzuschreibenden Sprachzeichen differentes musikalisches System.

Inwieweit MIRKAS Analyse jene auf Sprache bezogene Sinnzuschreibung, wie es scheint, abkoppelt und als eine musikalische ausweist, zeigt ihr - an weiterführender Stelle - vorgestelltes Ergebnis. In diesem erweist sich das Oeuvre PENDERECKIS ‚systemlogisch‘ in einem Kontext des musikalischen ‚Ausdrucks‘.

Grenzen

2.3 ‚Wissenschaftliche‘ Rezeption von Musik in einem außermusikalischen Kontext

In der Untersuchung *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki* fungiert für die Autorin DANUTA MIRKA die Theorie DE SAUSSURES als (sprach-),wissenschaftlicher‘ Anlehnungskontext, der dazu dient, Rezeptionsmerkmale der Musik PENDERECKIS ‚musikwissenschaftlich fundiert‘ als ‚sonoristisch‘ zu legitimieren. Nach MIRKA soll sich neben „sound colour“ (Klangfarbe) ein auf Klang verweisendes Merkmal beobachten lassen, dass die Autorin als „texture of sound masses“ (‚Klangflächen-Struktur‘) bezeichnet. Per Analyse weist die Autorin ‚musikwissenschaftlich‘ nach, dass sich die beiden genannten Merkmale analog

zum geschlossenen System sprachlicher Zeichen, durch das Bilden von ‚Zuständen‘ und eine daran gekoppelte (Sprachbedeutung zuweisende) ‚Struktur‘, generieren. Als gesucht „zweiseitige Ganzheit“³³⁸ soll so die Rezeption von Klang aus jenen zwei musikalischen Merkmalen bestehen. Ein Kennzeichen jeden Merkmals soll sein, die Rezeption von Klang als einen Struktur-, ‚Zustand‘ (zweck-)entsprechend durch je eigene Systeme zu regeln. Diese nennt MIRKA „basic system“ und „timbre system“.

Die von MIRKA gewählte Methode der Analogie setzt Austauschbarkeit voraus zwischen dem kompositorischen System PENDERECKIS und Sprache, aufgefasst als ein - mittels Struktur - Sprachbedeutung zuweisenden Systems von Zeichen. Analogie oder „Entsprechung“³³⁹ kann als Synonym betrachtet werden zu Äquivalenz. Sie bezeichnet die „Gleichwertigkeit aller aufeinanderfolgenden Elemente“.³⁴⁰ Bei MIRKA heißt es dazu:

entscheidend (ist- die Verf.), dass die Analogien sich insgesamt zu einem kohärenten Arrangement verbinden. Durch Kohärenz werden Konstruktionsvorgänge und damit zugleich Alternativen dem Blick entzogen.³⁴¹

Die von MIRKA geltend gemachte Gleichwertigkeit liegt in der Vorstellung von Musik als Sprache, welche gekennzeichnet ist als Opposition von „langue“ (Sprache) versus „parole“ (Sprechen). Diese auf einer Wechselbeziehung beruhende Verweismethode ist zugeschnitten auf den Leitbegriff der Struktur. Bemerkenswerterweise wird der Strukturbegriff von DE SAUSSURE nicht ausdrücklich eingeführt. HADUMOD BUBMANN erläutert dazu:

Wenngleich F. DE SAUSSURE den »Struktur«- Begriff in seinem posthum (auf Grund von Vorlesungsmitschriften aus den Jahren 1906 –1911) veröffentlichten » *Cours de Linguistique Générale*« [1916] noch nicht verwendet, sondern statt dessen von *ystème* und *mècanisme* spricht [...] gilt er dennoch als [...] Wegbereiter des S. [Strukturalismus – die Verf.] und sein »*Cours*« als Zusammenfassung von [...] strukturalistischen Grundprinzipien strukturalistischer Sprachbeschreibung.³⁴²

Im außermusikalisch angelegten Konzept MIRKAS erweist sich Musik somit als ein Konstrukt sprachlicher Zeichen, jedoch auch als ein Konstrukt sprachlichen Denkens, denn Sprachzeichen bringen eine Vorstellung von Denken zur Sprache, innerhalb derer das Denken an Sprache gekoppelt wird.

³³⁸ vgl. THOMAS SCHEERER, a.a.O., S. 100.

³³⁹ GFREREIS, HEIKE: *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. A.a.O., S. 9.

³⁴⁰ a.a.O., S. 14.

³⁴¹ SCHLÜTER, BETTINA: ‚HUGO DISTLER‘ *Musikwissenschaftliche Untersuchungen in systemtheoretischer Perspektivierung*. Stuttgart 1996, S. 30.

³⁴² BUBMANN, HADUMOD: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. A.a.O., S. 743.

2.3.1 Musik als Konstrukt sprachlicher Zeichen

Entsprechend der von MIRKA hergestellten Analogie zwischen einem ‚sonoristisch‘ gefassten Musikbegriff und einem strukturalistisch gefassten Sprachbegriff, wird die Vorstellung von Klang als ein auf sich selbst verweisender ‚Strukturzustand‘ unter die Voraussetzung eines Sprachbedeutung konstituierenden Zeichenbegriffs gesetzt. PETER PRECHTL hebt die für DE SAUSSURES Strukturalismus entscheidende Funktion der Bedeutungszuschreibung hervor, indem er schreibt: „Das Lautzeichen wird durch Sinnzuschreibung zu einem bedeutungstragenden Sprachzeichen“³⁴³ oder anders formuliert: „Der materiale Laut kann erst als Bedeutungsträger zu einem sprachlichen Laut werden“.³⁴⁴ Aus dieser Perspektive betrachtet, die voraussetzt, dass ‚sich‘ ein materialer Laut mit einem sprachlichen verbindet, wäre analog die klangliche (nicht-klangliche) Ebene der Musik PENDERECKIS als eine sprachliche und das bedeutet in diesem Kontext, als eine lautliche aufzufassen. In der Konsequenz zeichnete sich eine klangliche (nicht-klangliche) Ebene dann dadurch aus, Klang - als Verbindung von Lauten - Sinn zuzuschreiben.

Innerhalb der Sprachwissenschaft gilt der Begriff Laut als „unspezifische Bezeichnung für kleinste [...] Elemente der gesprochenen Sprache.“³⁴⁵ Gesprochene Sprache korreliert hier mit DE SAUSSURES Begriff „Parole“, d. h. mit individueller Sprachanwendung. Insofern ist schon allein die Verwendung des Lautbegriffs im Allgemeinen - auch wenn es spezifisch eingeschränkt nur um materiale, unbestimmte Laute ginge - ein auf Sprache bezogener. Im Speziellen ist der materiale Laut als ‚Bezeichnung für kleinste Elemente der gesprochenen Sprache‘ im Ansatz DE SAUSSURES darauf ausgerichtet, zu einem sprachlichen ‚zu werden‘. Insofern wird er dem sprachlichen nach- und das heißt konkret: untergeordnet.³⁴⁶ Daneben fasst DE SAUSSURE lautliche und nicht-lautliche Zeichen zusammen als „jede Art von Zeichen, die in der Sprache [langage] vorkommt“, ³⁴⁷ sodass sich auch Letztere, dem strukturalistischen Totalitätsanspruch entsprechend, als Funktion von Sprache [langage] gerieren.

³⁴³ PRECHTL, PETER: *Saussure zur Einführung*. Hamburg 1994, S. 34.

³⁴⁴ a.a.O., S. 75.

³⁴⁵ BUBMANN, HADUMOD: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. A.a.O., S. 437.

³⁴⁶ Nicht-lautliche Zeichen kennzeichnet er als „Tatsache“. JÄGER LUDWIG (Hrsg.): *Ferdinand de Saussure. Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlass*. A.a.O., S. 110.

³⁴⁷ LUDWIG JÄGER (Hrsg.): *Ferdinand de Saussure. Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlass*. A.a.O., S. 145. Zum Sprachbegriff auf der Ebene von Langage vgl. „*faculté de langage* (= generelle Fähigkeit zum Erwerb und Gebrauch von Sprache)“. HADUMOD BUBMANN: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. A.a.O., S. 743.

Die Verwendung des Lautbegriffs für die Beschreibung von Musik setzt somit voraus, Elemente gesprochener Sprache *als* Elemente von Musik zu konstruieren und dementsprechend die selbstreferenzielle Geschlossenheit des Systems Musik (und des Systems Sprache) zu unterwandern. Bereits an dieser Stelle wird die Vermittlung von Musik als einem System deutlich, das als defizitäres gehandhabt wird. Die Autorin schließt methodisch an die Dialektik HEGELS an. Als dialektisch gefasstes System ist Musik eine Funktion der Anwesenheit (in Form von Widerspruch) und entworfen als Musik (These) zu Nicht-Musik (Anti-These), wobei Nicht-Musik bestimmt ist, d. h. hier, als Sprache. Im Zuge einer dialektischen Umschlagsbewegung wird Musik, vorentworfen als dualistisches System ›Musik versus Sprache‹, zur Vorstellung gebracht als versöhnende ‚Synthese‘ von Musik *und* Sprache auf einer ‚höheren‘ Ebene des Bewusstseins, figurierend als ‚Ausdruck‘ unter Bedingungen eines „sonoristic structuralism“ KRZYSZTOF PENDERECKIS.

2.3.2 Musik als Konstrukt sprachlichen Denkens

DE SAUSSURE geht von einem „*sprachliche(n)* Bereich des *Denkens*“³⁴⁸ aus. Zugleich konzipiert er den Gegenstand einer „*lautliche(n) Figur*“.³⁴⁹ Beide Ereignisse kennzeichnet er in terminologisch gleicher Weise, perspektivisch hingegen verschieden als „Begriff im Zeichen“³⁵⁰ und „Zeichen im Begriff“.³⁵¹ DE SAUSSURE macht deutlich:

Die grundlegende [...] Unterscheidung in der Sprachwissenschaft hängt [...] davon ab: Ob man ein *Zeichen* oder eine *lautliche Figur als Zeichen* betrachtet [...] oder ob man ein *Zeichen* oder eine *lautliche Figur als lautliche Figur* <(Phonetik)> betrachtet.³⁵²

Sowohl der ‚sprachliche Bereich des Denkens‘ (d. h. die ‚lautliche Figur als Zeichen‘) als auch die phonetisch aufzufassende ‚lautliche Figur‘ befinden sich nach DE SAUSSURE in einem Prozess des ‚Werdens‘. Insofern sind jene Prozesse nur antizipierbar in Form von ‚Werde-Systemen‘, als „*Sprachlicher Bereich des Denkens*, das Begriff im Zeichen wird, oder der

³⁴⁸ JÄGER, LUDWIG (Hrsg.): *Ferdinand de Saussure. Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlass*. A.a.O., S. 106.

³⁴⁹ a.a.O.

³⁵⁰ a.a.O.

³⁵¹ a.a.O.

³⁵² a.a.O. Als Semiologie betrachtet DE SAUSSURE den sprachlichen Bereich des lautlichen Zeichens. Dazu erläutert er: „in dem es ebenso vergeblich ist, <den Begriff> außerhalb des Zeichens wie das Zeichen außerhalb des Begriffs betrachten zu wollen“. Ludwig, Jäger (Hrsg.), *Ferdinand de Saussure, Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlass*. A.a.O., S. 106.

*lautlichen Figur, die Zeichen im Begriff wird“.*³⁵³ Das Phänomen, welches vermeintlich ‚wird‘, ist das Sprachzeichen als ‚ganzheitliches‘ System, bestehend aus einer Art ‚laut-sprachlichem‘ (‚sprach-lautlichem‘) Denken. Dementsprechend relativierend heißt es im Hinblick auf jene vorab zur Vorstellung gebrachte perspektivische Unterscheidung:

wobei es sich nicht um zwei Sachen handelt, sondern um eine [...] es ist ebenso ‚buchstäblich‘ wahr zu sagen, das Wort ist das Zeichen im Begriff, wie zu sagen, der Begriff ist das Zeichen des Worts.³⁵⁴

Als ganzheitliches, in strukturalistischem Sinne geschlossenes System erscheinen Sprachzeichen somit dann, wenn sie als eine auf Bedeutung verweisende ‚Einheit‘ von Denken und lautlicher Erscheinung zur Vorstellung gebracht werden. Da sowohl den Sprachzeichen als auch unbestimmten lautlichen Figuren die Verbindung von Sprache und Denken vorangestellt bleibt, bedeutete dies in der Übertragung, die Kompositionen PENDERECKIS als Ereignisse zu betrachten, die nicht auf sich als selbstreferentiell geschlossene musikalische Systeme verweisen, sondern auf Komposition als Möglichkeit des Denkens (System), welche sich nicht musikalisch, sondern sprachlich (Umwelt) konstituiert. Nach DE SAUSSURE ist Denken ein absolutes, an Sprache gekoppeltes System und insofern „nur möglich, wenn es in eine sprachliche Form gefasst ist“.³⁵⁵

Im Unterschied dazu erscheint Denken (System) nach SCHÖNBERG als ein relativer Vorgang, der - im Hinblick auf Musik - für sich selbst (und nur für sich selbst) Musik (Umwelt) voraussetzt. SCHÖNBERG spricht von ‚musikalischem Denken‘, indem er davon ausgeht, ‚musikalisches Denken‘ fuße auf einem ‚unzerstörbaren Glauben‘ an ‚logischer‘ Unfehlbarkeit. Logik als ein Regulativ des Denkens erscheint hier insofern dem Kontext eines musikalischen geschuldet, als sie relativ aufzufassen ist im Sinne einer eingeschränkt folgerichtig erscheinenden Konsequenz subjektiver (auf dieser Ebene logisch ‚absoluter‘) Überzeugung.

Ausgehend von unterschiedlich gefassten Denkbegriffen und deren Vorordnung, ergibt sich für die vorliegende Untersuchung die Frage, inwieweit die von MIRKA erzielten Analyse-Ergebnisse nicht lediglich jene vorab von ihr legitimierten Analyse-Voraussetzungen bedienen. Die Vorab-Legitimation von Musik als einer Form sprachlichen Denkens ermöglichte, PENDERECKIS Oeuvre - wenn nicht durch musikalische – so doch zumindest durch

³⁵³ JÄGER, LUDWIG (Hrsg.): *Ferdinand de Saussure. Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlass*. A.a.O., S. 106.

³⁵⁴ a.a.O.

³⁵⁵ PRECHTL, PETER: *Saussure zur Einführung*. Hamburg 1994, S. 75.

außermusikalische Bezüge als ein durch (Sprach-)Bedeutung (vgl. ‚Ausdruck‘) gekennzeichnetes System von Musik als eigener Kunstform wissenschaftlich zu legitimieren.

Insofern rückt im Folgenden nicht die Frage nach der Form einer Übertragung MIRKAS auf die Rezeption von Musik PENDERECKIS in den Vordergrund, die sich darauf bezöge, inwieweit MIRKA den systemimmanenten Bedingungen des Strukturalismus DE SAUSSURES gerecht würde. Vielmehr geht es darum, zu fragen, an welche vorab von der Autorin MIRKA legitimierten Voraussetzungen die Übertragung der strukturalistischen Theorie auf die Rezeption der Musik PENDERECKIS geknüpft ist. Mit anderen Worten: welche Präsupposition nimmt die Autorin vor? Es geht nachfolgend weniger darum, MIRKAS Analyse zu hinterfragen und zu überprüfen, inwieweit ihre Graphiken, Erläuterungen, Verweise, Differenzierungen etc. Wissenschaftlichkeit (Nicht-Wissenschaftlichkeit) einer musikanalytischen Vorgehensweise standhalten, sondern vielmehr darum, MIRKAS außermusikalische Konzeptualisierung hinsichtlich der damit verbundenen Voraussetzungen aus systemtheoretischer Perspektive transparent zu machen.

2.4 ‚Wissenschaftliche‘ Rezeption der Musik PENDERECKIS unter Voraussetzungen von Wertung

Wertung ist ein Ereignis, das auf Wertzuweisung hindeutet und damit auf die Vorrangstellung eines werturteilenden Subjekts, hier in der Funktion eines Autors. Zur wortgeschichtlichen Herkunft des Wertbegriffs schreibt JAKOB STEINBRENNER:

Die etymologischen Ursprünge des Begriffs Wert sind unklar. [...] Wahrscheinlich handelt es sich um eine ‚gemeingermanische Substantivierung des Adjektivs *wert*‘. Als theoretischer Begriff wird ›value‹ im 18. Jh. von Adam Smith verwendet. [...] Der Begriff Wert findet sich bereits in der Umgangssprache des 17. Jh. Die Begriffe Wertung und ästhetischer Wert stammen als theoretische Begriffe aus dem 19. Jh.³⁵⁶

STEINBRENNER legt weiter dar:

³⁵⁶ STEINBRENNER, JAKOB: „Wertung. Wert“. In: KARLHEINZ BARCK (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd.7. A.a.O., S. 590.

Der Begriff Wert bzw. Value als theoretischer Begriff befindet sich explizit erstmals in der ›labour theory‹ von ADAM SMITH, der zufolge der Wert einer Ware (absolut value) sich nach den Arbeitskosten bemisst.³⁵⁷

Im Weiteren problematisiert STEINBRENNER, dass „offenbar [...] die von SMITH entwickelte Werttheorie nicht Preise und Wertschätzung im aufkommenden Kunstmarkt des 18. Jh. erklären“ kann.³⁵⁸ In der Konsequenz zeigte sich ein Defizit „volkswirtschaftlicher Werttheorien“, welches dann „ästhetische Werttheorien auszugleichen“ versuchten.³⁵⁹ Dazu legt der Autor dar:

Erfolgreich war die Taktik, eine Autonomie des Ästhetischen einzufordern und dabei weite Bereiche der Kunst als Gebrauchs- oder Trivialmusik auszugrenzen – Kunst also, die eine bestimmte Funktion hatte und damit eine feste Preisbildung im Sinne von SMITH' klassischer Werttheorie ermöglichte.³⁶⁰

Ausgrenzung - in Verbindung mit Negativkonnotation des „frühen PENDERECKI“ - scheint ein Ausgangspunkt DANUTA MIRKAS zu sein, dem die Autorin, an den Kontext eines Defizitären anschließend, durch Überhöhung im Sinne einer Ausdruckstheorie - offenbar ebenso polarisiert wie ‚wissenschaftlich‘ abgesichert - zu begegnen versucht. Zum Begriff der Ausdruckstheorie legt STEINBRENNER dar:

Grundlegend für die Ausdruckstheorie in ihren verschiedenen Varianten ist ein subjektivistisch geprägtes Verständnis des ästhetischen Wertes bzw. der Funktion der Kunst. Die Kunst wird nicht mehr an ihren mimetischen Qualitäten gemessen, sondern daran, inwieweit sie moralisch und damit ›innere‹ geistige Schönheit zum Ausdruck bringt.³⁶¹

2.4.1 Kunst versus ‚Chaos‘

In DANUTA MIRKAS Text heißt es kritisch zusammengefasst unter der Überschrift „The common view of sonorism“:

The view of sonorism, as anti-intellectual in its attitude towards the problem of

³⁵⁷ a.a.O., S. 601.

³⁵⁸ a.a.O.

³⁵⁹ a.a.O., S. 590.

³⁶⁰ a.a.O. Ausführlich zur Bedeutung der Werttheorie ADAM SMITHS, übertragen auf die Rezeption PENDERECKIS vgl. vorliegende Untersuchung (II 9.3).

³⁶¹ a.a.O., S. 599. Ausdrucks- und Mimesis Theorie fallen unter den Begriff ästhetischer Werttheorien. Ausführlich dazu vgl. JAKOB STEINBRENNER: „Wertung. Wert“. In: KARLHEINZ BARCK (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd.7. A.a.O., S. 590.

artistic creation, is also of significance for the location of that style in the history of twentieth-century music.³⁶²

„Sonorismus“, so wird an dieser Stelle deutlich, steht für die Autorin in einem musikgeschichtlich problematischen Gesamtkontext. Wie das Zitat zeigt, geht es der Autorin um die Korrektur einer negativ konnotierten, „anti-intellektuellen“ Haltung gegenüber „sonoristischer“ Musik PENDERECKIS, die für MIRKA namentlich als „Kunst“ (vgl. „artistic creation“) affirmativ zu bestätigen wäre. Fraglich an dieser Stelle wäre, welchen Kunstbegriff Mirka verwendet. Kunst als selbstreferentielles System bedeutet, für sich selbst (und andere Systeme) Abwesenheit vorauszusetzen. Musik als ein Begriff der Kunst erscheint somit als Differenz zu sich selbst (Nicht-Kunst) und als Differenz zu anderem. Aus Sicht der Systemtheorie stellt Kunst einen Funktionsbegriff dar. Die terminologische Aufgabe besteht darin, Kunst im Kontext von Kontingenz als ein selbstreferentielles geschlossenes System neben anderen Systemen wie Musik, Rezeption von Musik, Musikgeschichte, Geschichte etc., auszudifferenzieren. Kunst, vermittelt als Substanzbegriff hingegen, setzt für sich selbst Anwesenheit, namentlich Anwesenheit von Kunst in Form fortschrittsbezeugender „Substanz“ voraus.

Die Vermittlung von Musik als Substanzbegriff, ein Ansatz, der sich, wie BETTINA SCHLÜTER verdeutlicht, auch in den Begriff der „Tonkunst“³⁶³ einschreibt, impliziert ein Denken in Kategorien hierarchischer Über-/Unterordnung. „Sonoristische“ Musik PENDERECKIS, welche als Kunst aufzufassen sein soll, ordnet negativ konnotierte „Nicht-Kunst“ - da diese im Hinblick auf Fortschritt mangelhaft erscheint - unter. In der Folge wird „Nicht-Kunst“ abgespalten, isoliert und als bestimmtes Teilelement - im Konzept MIRKAS als Sprache im Sinne des Strukturalismus - determiniert. Anlehnend an HEGELS Dialektik ermöglichte die dialektische Umschlagsbewegung, Musik als Widerspruch von Kunst („sonorism“) versus Nicht-Kunst („structuralism“) aufzuheben und als „Synthese“ von „Musik als Sprachkunst“ („sonoristic structuralism“) zu etablieren, im Sinne eines gesuchten Fortschritt sicherstellenden Ereignisses. Auf die für MIRKA in diesem Zusammenhang entscheidende Bedeutung des Stilbegriffs (vgl. „that style in the history of twentieth-century music“) wird noch einzugehen sein. Vor dem

³⁶² MIRKA, DANUTA: *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. A.a.O., S. 16.

³⁶³ Ausführlich zum Begriff „Tonkunst“, vgl. BETTINA SCHLÜTER: „Musikwissenschaft als Sound studies“. A.a.O. In ihrem Aufsatz heißt es (unter Hinweis auf einen Text MICHAELIS mit dem Titel: *Über den Geist der Tonkunst und anderer Schriften*): „»Tonkunst« bildet somit das Endprodukt einer inneren geistigen Tätigkeit, einer »Composition« [...] verzahnter Elemente, die genealogisch unmittelbar aus der Natur im Sinne einer bereits in sich selbst geformten ersten klanglichen Artikulationsebene hervorgehen [...]. Mit diesen beiden Referenzpunkten - Natur und Geist - tritt die „»Tonkunst« somit in eine doppelte Differenz zu Technik, Medien und Kultur“. A.a.O., S.214.

Hintergrund voraussetzender Hierarchie und dementsprechender, auf Dialektik beruhender Spaltung - eines selbstreferentiell geschlossenen Systems der Rezeption von Musik in vermeintlich unvollständige Teilelemente - geht es darum, mittels ‚Substanz‘ eine Fortschritt fortschreibende Musikästhetik zu konstruieren und vermeintliche ‚Substanzlosigkeit‘ (vgl. auch Minderwertigkeit) ‚sonoristischer‘ Musik durch ‚Synthese‘ ‚aufzuheben‘. Auf solcherart Negativkonnotation erklärt ‚sonoristischer‘ Musik PENDERECKIS verweist das folgende Zitat. Dementsprechend konfrontiert die Autorin den Rezipienten auf der ersten Seite ihres Vorwortes mit ihrer ‚alarmierenden‘ Erfahrung, nach der

students tend to describe Penderecki pieces [damit gemeint sind „Penderecki early, so – called „sonoristic“ pieces“³⁶⁴- die Verf.] as chaotic assemblages of sound phenomena rather than as works of art.³⁶⁵

Im Unterschied zu „chaotic assemblages“, einer Denkweise, mit der die Autorin in paraphrasierender Attitüde die frühen Kompositionen PENDERECKIS negativ markiert, scheint MIRKA PENDERECKIS Kompositionen als „works of art“ rehabilitieren zu wollen. Inhaltlich geht es der Autorin darum, Anschluss an einen Avantgardediskurs in Bezug auf PENDERECKI herzustellen, den die Autorin ‚wissenschaftlich‘, das heißt mithilfe des Strukturalismus DE SAUSSURES, zu legitimieren versucht. Konzeptioneller Hintergrund der Autorin - so wird im Weiteren zu zeigen sein - ist ihre teleologische Auffassung von Geschichte. Im Kontext einer teleologischen Geschichtsauffassung verweisen die verschiedenen Kompositionsphasen PENDERECKIS auf sich selbst als Gegenstand eines kontinuierlichen und somit vermeintlich zwingend zu Fortschritt bestimmten von Musik. Diese generiert sich ‚sonoristisch-strukturalistisch‘ und ist verortet im Konzept einer an der Romantik angelehnten Darstellung der Autorin DANUTA MIRKA. Über den Komponisten PENDERECKI und dessen Kompositionen, die eingebettet werden in den zur Vorstellung gebrachten, prominenten Diskurs von ‚Musik und Sprache‘, scheint MIRKA unter vermeintlich wissenschaftlichem Etikett weniger zu informieren, als zu erzählen.

Die Rückführung der frühen Kompositionen PENDERECKIS auf den Begriff ‚Chaos‘ fungiert als nicht ungebrauchlicher Hinweis auf einen pejorativen Gebrauch des Terminus Musik. Dieser deutet auf einen Hintergrund politischer Ressentiments. So verweist die von der Autorin kritisch hervorgehobene Eigenschaft eines für Musik geltenden ‚Chaotischen‘ auf den polemisch geführten Diskurs zur Rezeption SCHOSTAKOWITSCHS, speziell auf jenen am 2.

³⁶⁴ MIRKA, DANUTA: *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. A.a.O, Preface.

³⁶⁵ a.a.O., Preface.

Januar 1936 zu SCHOSTAKOWITSCHS Oper *Lady Macbeth* in der *Prawda* erschienenen Artikel, der unter der provozierenden Überschrift „Chaos statt Musik“ in Form einer ‚Kritik der Kritik‘ verfasst wurde.³⁶⁶ An dieser polemisch verfassten Kritik entzündete sich eine Formalismus-Debatte, innerhalb derer die Vorstellung von kompositorischen Spezifika der Musik SCHOSTAKOWITSCHS unter den Begriff Formalismus subsumiert wurden und Formalismus durch das Etikett ‚linke Entartung‘ in den Bereich des politisch Intellektuellen rückte. MIRKAS Anliegen scheint demgegenüber in Bezug auf die erwartete Wahrnehmung der Musik PENDERECKIS geradezu umgekehrt motiviert. Es scheint der Autorin nicht um Formalismus oder wie auch immer gelagerte politische Ressentiments zu gehen, sondern um einen offenbar abzuwehrenden Vorwurf einer der Musik unterstellten Eigenart eines „Anti-Intellektuellen“. Allerdings - und da zeigt sich die Parallele zur Formalismus-Debatte - steht auch MIRKAS Motivation in einem historisch-politischen Kontext.³⁶⁷

2.4.2 ‚Sonorismus‘

Es fällt auf, dass der Begriff ‚Sonorismus‘ in musikwissenschaftlich einschlägigen Lexika wie *New Grove Dictionary*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* oder in *Neues Handbuch der Musikwissenschaft; Die Musik des 20. Jahrhunderts* nicht erwähnt wird. Dementsprechend beobachtet SEEHABER: „Über die polnische Musikwissenschaft hinaus erlangt der Terminus ‚Sonorismus‘ [...] kaum Verbreitung.“³⁶⁸ Einschränkend stellt die Autorin fest:

Obwohl es sich bei dem bezeichneten Phänomen keineswegs um ein ausschließlich polnisches handelt, tritt der Begriff „Sonorismus“ zudem fast nur im Zusammenhang mit der polnischen Neuen Musik auf.³⁶⁹

ADRIAN THOMAS macht auf den von CHOMIŃSKI hervorgehobenen Unterschied zwischen ‚sonoristischer‘ und serieller Kompositionstechnik aufmerksam. So legt er dar: „Chomiński’s

³⁶⁶ In jenem Artikel wird eine, SCHOSTAKOWITSCHS Oper *Lady Macbeth* lobende Musikkritik als ‚diensteifrig‘ abqualifiziert und dem Vorwurf ausgesetzt, weder sachlich noch ernsthaft zu sein. Ausführungen dazu, vgl. DETELEF GOJOWY: *Schostakowitsch*. Hamburg 2002, S. 60-61.

³⁶⁷ Zum historisch-politischen Kontext vgl. LEONID LUKS: *Katholizismus und Politische Macht im kommunistischen Polen 1945-1989. Die Anatomie einer Befreiung*. Köln 1993, S. 30 ff.

³⁶⁸ SEEHABER, RUTH: *Die »Polnische Schule« in der Neuen Musik. Befragung eines musikhistorischen Topos*. Köln 2009, S. 161.

³⁶⁹ a.a.O. Als ein Beispiel für die Gebräuchlichkeit des Terminus ‚Sonorismus‘ innerhalb eines polnischen Kontextes kann die Monographie *Polish music since SZYMANOWSKI* von ADRIAN THOMAS herangezogen werden. So räumt THOMAS dem Abschnitt „Sonorism and experimentalism“ unter der Rubrik „The search for individual identity“ etwa fünfzig Seiten seines etwa dreihundertsechzig Seiten umfassenden Textes ein.

intention was to discuss music on the basis not of traditional parametric approaches but of its qualities of sound”.³⁷⁰ Die Beschäftigung mit CHOMIŃSKIS Ansatz setzt voraus, sich mit neuer Musik, wie sie in der Spätromantik (zu Beginn des 20. Jahrhunderts) durch die zweite Wiener Schule und seit den zwanziger Jahren im Neoklassizismus umgesetzt wurde, auseinanderzusetzen. THOMAS erläutert: „he [CHOMIŃSKI– die Verf.] wanted to open up a debate on music from Debussy and Stravinsky to the *Klangfarben* of the second Viennese School”.³⁷¹ In der Folge zählt THOMAS Begriffe auf wie „›sonoristic technique‹“ oder „›sonoristic structures‹“ als Bezeichnungen für Phänomene neuer polnischer Musik, die CHOMIŃSKI nicht unter „the more generalized term ›sonorism‹“, sondern spezifiziert „under the heading of ›sonoristic langue‹“ untersucht habe.³⁷² An CHOMIŃSKIS Fragestellungen schlossen sich vergleichbare Untersuchungen des polnischen Komponisten MACIEJ ZIELIŃSKY an. Vor dem Hintergrund des legitimierten Begriffs „*Klangflächenmusik* or 'sound-mass music'“³⁷³ fasst THOMAS im Hinblick auf die problematische Rezeption einer an ‚Sonorismus‘ angelehnten Terminologie zusammen:

Neither Chomiński nor Zieliński attempted a detailed theoretical synthesis, and thereafter the currency of ‚sonoristics‘ seemed to diminish- some Polish historical surveys ignored it altogether. Gradually from the mid-1970s however, a few Polish musicologists revisited the issue, now known as ‚sonorism‘, as they attempted to define more closely the music of the ‚Polish School‘. Most attention was paid to Penderecki.³⁷⁴

Das Zitat macht einen Kausalzusammenhang deutlich, zwischen der musikanalytisch fehlenden ‚detailed theoretical synthesis‘ und der (musikwissenschaftlich) fehlenden Legitimation, musikalische Ereignisse im Hinblick auf *Klangflächenmusik* als ‚sonoristisch‘ bezeichnen zu können. Zugleich verweist ADRIAN THOMAS auf den Zeitraum Mitte der 70er Jahre. Diese Zeit erscheint als historischer Kontext, der es offenbar nahelegte, die Frage nach der Legitimation einer an ‚Sonorismus‘ angelehnten Terminologie für die polnische Rezeption neuer Musik in einer Art aufzugreifen, die Bezüge zu einer ‚Polnischen Schule‘ herstellt.

³⁷⁰ THOMAS, ADRIAN: *Polish Music since Szymanowsky*. New York 2008, S. 160.

³⁷¹ a.a.O.

³⁷² a.a.O. Nach THOMAS bezog sich CHOMIŃSKIS Theorie auf „a range of contemporary composers, from Baird and Lutoslawski to Górecki, Penderecki and Schaeffer“. ADRIAN THOMAS: *Polish Music since Szymanowsky*. A.a.O., S. 160.

³⁷³ a.a.O.

³⁷⁴ a.a.O., S. 161.

Zum Begriff ‚Polnische Schule‘

Die musikwissenschaftliche Zuordnung ‚sonoristischer‘ Kompositionsmethodik zu einer sogenannten „Polnischen Schule“ erscheint terminologisch als ein Ereignis, zu dem ADRIAN THOMAS - wie zuvor anhand eines ausführlichen Zitats dargelegt - feststellt: „they [,a few polish musicologists’- die Verf.] attempted to define more closely the music of the ‚Polish School’. Most attention was paid to Penderecki.“³⁷⁵

Die Wahrnehmung der frühen Kompositionen PENDERECKIS wird von MIRKA terminologisch im Stilbegriff eines „Sonorism proper“ - aufzufassen als „sonoristic style“ - verankert und per Analyse detailbewusst untermauert.³⁷⁶ MIRKAS auf der - hier unter Anwendung der Systemtheorie kritisch zu hinterfragenden - Analyse basierenden Erkenntnisse hebt ADRIAN THOMAS gegenüber den ‚Vorläufern‘ CHOMIŃSKI und ZIELIŃSKY lobend als „overarching analytical synthesis“ hervor.³⁷⁷ THOMAS stellt MIRKAS Untersuchung vor mit den Worten:

She detects numerous interlocking systems at work which involve considerations of timbre, articulation and pairs of binary opposites in the areas of pitch, dynamics and time (continuous-discontinuous, mobile-immobile, high-low, etc.).³⁷⁸

Der Autor kommt zu dem Fazit:

It is an important development in the analytical-theoretical discourse begun by Zieliński and Chomiński, although Penderecki remains dubious of the sonoristic label, as no doubt do other composers.³⁷⁹

Trotz PENDERECKIS zum Sonorismus-Diskurs kritisch eingenommener Perspektive, ‚beobachtet‘ auch ADRIAN THOMAS, am Beispiel PENDERECKIS im Jahr 1961 komponierten Instrumentalstücks *Polymorphia*, „Sonoristic principles“.³⁸⁰ Wie in GÓRECKIS *Genesis*, so THOMAS, gelte für *Polymorphia*: „the rationale is based on the ‚sound shape‘ or the ‚sound mass“.“³⁸¹ Von daher seien „Sonoristic principles [...] integral, form-building, rather than

³⁷⁵ THOMAS, ADRIAN: *Polish Music since Szymanowsky*. New York 2008, S. 161. In Bezug auf den Terminus ‚Polnische Schule‘ kommt RUTH SEEHABER zu dem Ergebnis: „Die ‚polnische Schule‘ ist ein Konstrukt [...] dessen sich sowohl die westdeutsche als auch die polnische Musikwissenschaft bediente“. RUTH SEEHABER: *Die »Polnische Schule« in der Neuen Musik. Befragung eines musikhistorischen Topos*. Köln 2009, S. 283.

³⁷⁶ zum „sonoristic style“ vgl. fortlaufende Untersuchung (I 2.5.2.2).

³⁷⁷ THOMAS, ADRIAN: *Polish Music since SZYMANOWSKY*. A.a.O., S. 161.

³⁷⁸ a.a.O.

³⁷⁹ a.a.O.

³⁸⁰ a.a.O., S. 162.

³⁸¹ a.a.O.

incidental or decorative“.³⁸² Stellt man einen Rückbezug her zu THOMAS‘ befürwortender Einschätzung der Untersuchung MIRKAS als „overarching analytical synthesis“, so stellen für ihn in der Konsequenz das Formbildende und Integrative ‚sonoristischer Prinzipien‘ Ereignisse dar, die - im Unterschied zu selbstreferentiell Differenz bildenden musikalischen Systemen – u.a. unter der Voraussetzung von ‚binary opposites‘, respektive deren an DE SAUSSURE orientiertem, strukturalistisch analogem Zuschnitt, zustande kämen.

Auf ‚Substanz‘ beruhende Ereignisse - wie eine „overarching analytical synthesis“ - nehmen sich in Anlehnung an die Systemtheorie LUHMANNs als kontingenzausschließende Konstrukte aus. Sie dienen als systemerhaltende *Umwelt* der Geltung von Ereignissen als defizitärer (wie z. B. von ‚Sonoristic Principles‘). Diese Ereignisse sind somit neben der ihnen eigenen Spezifik auch in der ihnen eingeschriebenen Eigenschaft des Unvollständigen voranzusetzen. Demensprechend werden ‚Sonoristic Principles‘ zwar explizit eingeführt als formkreatierende Voraussetzung (vgl. „form-building“). Implizit hingegen sind sie aufzufassen als Widerspruch. Unter Bedingungen des Widerspruchs (eines formbildenden Teils (als These) zu einem nicht-formbildenden Teil (als Anti-These)) erscheint der antithetische Teil nicht kontingent, sondern dazu bestimmt, über die negativ konnotierte Eigenschaft des „incidental or decorative“ zu verfügen.

Die Äußerung THOMAS‘ veranschaulicht die diskursive Funktion einer operativen Handhabung von Differenz im Unterschied zu einer normativen. Normativ, d. h. unter den Bedingungen von Über-/Unterordnung (von Fremdreferenz gegenüber Selbstreferenz), erscheinen ‚sonoristisch‘ bezeichnete Ereignisse (wie ‚Sonoristic Principles‘) nicht durch das operative Handhaben einer Unterscheidung (hier des Autors ADRIAN THOMAS) zum Ereignis *gemacht*, sondern fremdreferenziell bestimmt. Auf diese Weise wird Differenz verkürzt. In der Folge kann der Autor den Terminus ‚Sonorismus‘ unbemerkt als wertenden Begriff in den Diskurs einführen und legitimieren.

Da ein im polnischen Kontext unter ‚Sonorismus‘ gefasstes Phänomen im außerpolnischen musikwissenschaftlichen Diskurs bislang keinen Konsens im Hinblick auf ‚wissenschaftliche‘ Anerkennung - zumindest durch Erwähnung in entsprechend infrage kommende lexikalisch ausgerichteten Informationssystemen - erzielen konnte, scheint es nicht unwahrscheinlich, dass ein Aspekt der Intention der Autorin MIRKA darin liegen könnte, ‚sonoristischer‘ Form - vorgestellt am Beispiel von Kompositionen PENDERECKIS - durch einen (per Analogie

³⁸² a.a.O.

hergestellten) Transfer eines im außerpolnischen Diskurs einschlägig anerkannten Konzeptes für Sprache (hier des Strukturalismus DE SAUSSURES) die gesuchte (musik),wissenschaftliche' Geltung (System) zu verschaffen. Wie die nachfolgenden Ausführungen zeigen werden, erfährt ‚Sonorismus‘ jedoch nicht am Beispiel der Kompositionen PENDERECKIS als ein Begriff ggf. gesuchter Technik jene erstrebte Legitimation, sondern als unmittelbar an PENDERECKI - als beispielgebender Person - geknüpfter Begriff „gefundenen“ Personalstils. Dieser erweist sich somit nicht allgemein ‚sonoristischen‘, sondern speziell ‚sonorisch-strukturalistischen‘ Formats.

2.5 Konstruktion von Substanzbegriffen

Im Kontext einer nach DE SAUSSURE formulierten Unterscheidung von ›langue‹, dem theoretischen Sprachsystem, und ›parole‹, der individuellen Sprachanwendung (Sprechen), entwirft MIRKA ‚Sonorismus‘ analog zum Ansatz DE SAUSSURES als ein performatives, auf Sprache beruhendes Konzept, das, so BRENT YORGASON, aus zwei voneinander ‚relativ‘ unabhängigen Systemen besteht. So heißt es:

Distinct states of [...] sound matter were governed by two relatively independant systems: (1) a basic system which ruled the texture of sound masses and (2) a timbre system governing their sound colour.³⁸³

Auffällig scheint zunächst die Kennzeichnung eines sogenannten ‚basic system(s)‘. Was konkret darunter aufzufassen wäre, wird deutlich, wenn MIRKAS Auslegung von ‚Sonorismus‘ näher betrachtet wird. Im Folgenden sichtbar wird eine Konstruktion von Substanzbegriffen, von denen der Klangbegriff entworfen wird als ein Sinn zuschreibendes Sprachzeichen. Vor dieser Folie erweist sich ‚Ausdruck‘ als Garant historisch gelenkten Fortschritts, wobei die Autorin den Gegenstand, den sie als ‚Stil‘ markiert, als Prozessbegriff konstruiert.

³⁸³YORGASON, BRENT: *MTO a journal from the society of Music Theory*. Volume 6, Number 1, January 2000. Darin DANUTA MIRKAS Abstract zu *The sonoristic structuralism of KRZYSZTOF PENDERECKI: ‚Texture in Penderecki’s Sonoristic Style‘*. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.mirka>. Letzter Zugriff Oktober 2017.

2.5.1 Der Klangbegriff – ein Sinn zuschreibendes Sprachzeichen

Unter der Überschrift „What is sonorism?“ legt die Autorin dar:

Sonoristic compositional thinking [...] required new categories that would account for sound values as properties of sound masses (rather than single tones) and that would define the relations between those masses.³⁸⁴

Mit ihrem Klammerzusatz, in dem sie vergleichend prüft ‚rather than single tones‘, bringt die Autorin beiläufig einen entscheidenden Unterschied zwischen - auf ‚single tones‘ basierender - Klangästhetik und ihrer Auffassung von einer ‚sonoristischen‘ Konzeption zur Sprache. Ein ‚sonoristisches‘ Konzept wäre demnach markiert durch eine spezifisch strukturkonstruierende Ereignislage, die zwischen ‚sonoristischer‘ Klangfarbe, begrifflich gekennzeichnet als ‚sound-value‘ (‚Klangfarbenwert‘), und ‚sonoristischer‘ Klangfläche, bezeichnet als ‚sound masses‘, bestehen soll sowie einer daraus vermeintlich abzuleitenden Gesetzmäßigkeit.

Jenes Prinzip, so wird bereits terminologisch deutlich, bildet ein hierarchisch aufgebautes Über-/Unterordnungssystem. Danach wird einem ‚basic system‘, welches die sogenannte ‚Klangflächenstruktur‘ (‚texture of sound masses‘) vorordnen soll – wie bereits die Bezeichnung ‚basic‘ deutlich macht - ‚von einem ‚timbre system‘, das die Klangfarbe (‚sound colour‘) strukturadäquat regeln soll, zugearbeitet. Wenn BRENT YORGASON somit, wie einleitend dargelegt, von zwei voneinander ‚relativ‘ unabhängigen Systemen spricht, spielt dies auf eine nur bedingte Unterscheidung an, die lediglich rhetorischen Charakter hat.

Da, wie sich zeigt, eine spezifisch auf ‚Sonorismus‘ abgestellte Terminologie MIRKA als Grundlage ihrer Analyse dient, soll zunächst geklärt werden, unter welche Voraussetzungen die Autorin ihre leitenden Termini stellt.

³⁸⁴ MIRKA DANUTA: A.a.O., S. 8.

2.5.1.1 Terminologische Vorentwürfe

System (Langue) und *System at work (Parole)* ³⁸⁵

In ihrer Untersuchung bilden das erste und letzte Kapitel den Rahmen für Kapitel zwei, von MIRKA bezeichnet als „PART ONE: System (*Langue*)“, und Kapitel drei, von MIRKA bezeichnet als „PART TWO: System at Work (*Parole*)“.³⁸⁶

Es fällt auf, dass die Autorin zwei scheinbar unterschiedliche Systembegriffe einführt, namentlich den Begriff „System“, den sie „*Langue*“ nennt, und den Terminus „System at Work“, den sie „*Parole*“ nennt.³⁸⁷ Bereits anhand jener ausdrücklichen, über Analogiebildung hinausgehenden Gleichsetzung zeigt sich ein Systembegriff, den MIRKA normativ *als* Sprache („*Langue*“) auffasst. Diesem stellt sie einen zweiten, ebenso normativ *als* individuelle Sprachanwendung („*Parole*“) gefassten Systembegriff - analog zu DE SAUSSURES Konzept ‚Lange versus Parole‘ - gegenüber. Die Oppositionierung beider Systembegriffe, „System“ versus „System at Work“, reguliert die Erhaltung beider Systembegriffe als Funktion von Oppositionierung. In der Konsequenz bedeutet dies: MIRKA konzipiert nicht zwei voneinander verschiedene Systembegriffe, sondern einen. Dieser ist defizitär und setzt für sich selbst (und nur für sich selbst) Oppositionierung voraus - hier Oppositionierung von ‚System versus System at Work‘. Durch die Methode der Oppositionierung geriert sich der Systembegriff als normativer.

Ihren ‚musikwissenschaftlich‘ eingeführten Terminus des ‚Systems‘ definiert die Autorin als „atemporal synchronic set of abstract invariants“.³⁸⁸ Determiniert unter der Kennung ‚atemporal‘, ist der infrage stehende Gegenstand - verkürzt ‚set‘ - analog zum Konzept DE SAUSSURES auf der Ebene eines (Musik-)Theoretischen als etwas vorentworfen, das zeitlos (gleichzeitig) abläuft. Zugleich verhält sich der Gegenstand ‚set‘ antagonistisch zu musikalischer Praxis, von MIRKA bezeichnet als „speech“.³⁸⁹ ‚Speech‘ wäre demnach als etwas auszulegen, das ‚nicht zeitlos‘ erscheint. In welcher Weise MIRKA die Figur ‚speech‘ jedoch konkret konzipiert, wird deutlich, wenn ihr Ordnungssystem näher betrachtet wird.

³⁸⁵ MIRKA, DANUTA: A.a.O. Gliederung, S.V.

³⁸⁶ a.a.O.

³⁸⁷ a.a.O.

³⁸⁸ a.a.O., S. 26 -27.

³⁸⁹ a.a.O.

Zunächst von dem bislang Erörterten ausgehend, charakterisierte ein auf das Oeuvre PENDERECKIS bezogenes dialektisch konzipiertes, dementsprechend polarisierendes Verhältnis zwischen Theorie und Praxis kontinuierlich PENDERECKIS musikalischen Werdegang. Im Hinblick auf MIRKAS Analogiebildung jedoch erscheint eigentümlich, dass nicht nur die Ebene der Theorie normativ vorentworfen wird, sondern auch die Ebene der Praxis; denn wird die Gliederung überprüft, fällt eine unvermittelt inkongruente Gliederungssystematik des dritten Kapitels auf. Im Verlauf dieses Ordnungsabschnitts ändert die Autorin ihr bisheriges Gliederungskonzept, indem sie unversehens unter dem Titel „Evolution of the System“³⁹⁰ den bislang für „PART ONE“ reservierten Gegenstand ‚System‘ nun wie selbstverständlich unter PART TWO mit ins Feld führt. Der zuvor noch separat als (defizitärer) Terminus eingeführte Systembegriff („System“) wird jetzt in einen Kontext verortet („Evolution“), der unter der Kennung fortschreitender Selektion evolutionärer, ‚biologisch-natürlicher‘ Art als ideologischer Überbau das ‚System at Work‘ bzw. ‚speech‘ konstituiert.

Aus dieser eigentümlichen, auf ‚Evolution‘ basierenden Disposition leitet sich im Ergebnis ab, dass die Autorin wohl analogieentsprechend einen Gegensatz von ‚Zeit-‘ und ‚Nicht-Zeitlosigkeit‘ konzipiert, diesem jedoch ein teleologisches Konzept vorordnet. In der Folge korreliert das Merkmal ‚atemporal‘ eines für die Kompositionen PENDERECKIS geltenden kompositorischen ‚Systems‘ zwar analog mit strukturalistischer Systematik, figuriert an erster Stelle jedoch nicht unter einem strukturalistisch aufzufassenden Etikett *Langue*, sondern unter einem fortschrittsideologisch determinierten Begriff ‚Parole‘. ‚Speech‘, als ein Synonym von ‚Parole‘, ist somit vorab teleologisch bestimmt und in genau diesem Aspekt Voraussetzung des kompositorischen ‚Systems‘ („atemporal set“).

In der Konsequenz steht das im Ansatz analog verwandte strukturalistische Format für das musikalische System PENDERECKIS unter einer Art ‚sonoristischem‘, will heißen spezifisch ‚musik-sprachlich‘ fortschrittsverbürgendem Generalvorzeichen. Wie der vermeintliche Fortschritt konkret aussehen soll, zeigt die Kennung des Gegenstandes. Jenen, so fällt auf, konstruiert die Autorin nicht als musikalische Stilrichtung eines ‚Sonoristic Structuralism‘, sondern darüberhinausgehend signifikant als einen genuin PENDERECKI eigenen Personalstil. Diesem verleiht sie eindrücklich in Form ihres Dissertationstitels ‚The sonoristic structuralism of Krzysztof Penderecki‘ appellativ Signalwirkung.

³⁹⁰ A.a.O. Gliederung, S.V.

Sound - ein defizitärer Begriff der Akustik?

Der strukturalistische Zuschnitt ‚sonoristischer‘ Machart gilt in der Untersuchung MIRKAS für die Verwendung von Terminologien, mit denen sie operiert, vorab, sodass sich die Frage stellt, wie die Autorin in Bezug auf Kompositionen PENDERECKIS ‚sonoristische‘ Merkmale von nicht-‚sonoristischen‘ unterscheidet.

Maßgebliche Begriffe wie Klang (‚sound matter‘), Klangfarbe (‚sound value‘) und Klangfläche (‚sound masses‘) stellen Termini dar, die - wie sich im Zuge der Untersuchung herausstellt – ihr ‚sonoristisch-strukturalistisches‘ Format MIRKAS Auffassung von ‚sound‘ verdanken. Zwischen ‚Sonorismus‘ und dem Begriff ‚Klangflächenmusik‘ einen unmittelbaren Bezug herstellend, versichert die Autorin dazu zunächst demonstrativ übereinstimmend mit „all commentators“ zur Fragestellung „What is sonorism?“:

it was apparent from the very beginning to all commentators, that sonoristic regulations proceeded on the level of vast sound fields“, „blocks“ or „masses“. This latter characteristic of sonorism was aptly expressed by the German term *Klangflächenmusik*, as well as by its English counterpart, „sound-mass music“. ³⁹¹

Die Äußerung, mit der die Autorin ‚Klangflächenmusik‘ als Begrifflichkeit ausweist, die ‚sonoristic regulations‘ markieren soll, stellt einen Versuch dar, einen für ‚Sonorismus‘ vermeintlich ‚neutralen‘ Gebrauch des Begriffs ‚sound‘ zu suggerieren. Als Kontext jener angeblichen Neutralität entwickelt sie einen, wie es scheint, historischen Abriss des Phänomens ‚Sonorismus‘ und verwendet dazu Etikettierungen, die ihren Gegenstand publikumswirksam als ‚neu‘ qualifizieren sollen. Im Stil allgemeiner Hinweise, unspezifisch changierend zwischen einem Sound- und einem Musikbegriff, spricht sie von „sound novelties of sonorism“ ³⁹² und definiert diese Neuheiten als „sounds that had never before existed in the history of music“, ³⁹³ wobei jene „history of music“ gleichbedeutend sei mit „All music sound, of course“. ³⁹⁴

Bei genauer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass MIRKAS scheinbar zur Vorstellung gebrachte Neutralität des ‚sonoristischen‘ Begriffs ‚sound‘ für die Autorin einen Gegenstand darstellt, den sie – im Schutz impliziter Verweisungen – für die Analyse der Kompositionen PENDERECKIS als unzulänglich infrage stellt. Denn, wie zu MIRKAS (unter I 2.5.2.1) dargelegten Beobachtung

³⁹¹ a.a.O., S. 8. Die Übersetzung ins Deutsche und Englische setzte bei MIRKA die Anerkennung von „Klangflächenmusik“ oder „sound-mass-music“ als sonoristische Ereignisse voraus, obwohl dies ja gerade problematisch erscheint.

³⁹² MIRKA, DANUTA: A.a.O, S. 8.

³⁹³ a.a.O.

³⁹⁴ a.a.O.

einer ‚sonoristic expression‘ transparent gemacht wird: die Autorin hält kurioserweise gerade nicht erklärende, sondern beschreibende Musikanalysen ‚sonoristischen‘ Zuschnitts für defizitär. Beschreibende Analysen recurrieren nach MIRKA maßgeblich auf das Verhältnis zwischen Sound und Technik. Dazu heißt es:

The point of PENDERECKI’S technical regulations had long seemed to consist in contrasts in several types of sound material. Such contrasts, which otherwise concerned different aspects of sound as well as processes of sound generation, were indicates mainly in descriptive analyses of sonoristic works.³⁹⁵

Im Unterschied hingegen zu Analysen, die PENDERECKIS ‚technical relations‘ beschreiben, findet die Autorin lediglich „few theoretical attempts to elucidate the general premises of Penderecki’s compositional thinking“.³⁹⁶ Um jedoch gerade ‚the general premises of Penderecki’s compositional thinking‘ terminologisch erfassen zu können, schneidet MIRKA ihren Vermittlungsmodus nun darauf zu und tauscht die Konzeption ‚Sound-Technik‘ aus, d. h. - in der Terminologie SCHIRPENBACHS – ‚überschreibt‘ sie mit der Konzeption ‚sound-noise‘. Dieses terminologisch vom Technikbegriff losgelöste Modell entwirft MIRKA als „contrast between a »sound« in the sense of a harmonic tone characterized by a definite pitch, on the one hand, and a „noise“ on the other“.³⁹⁷ Hier fällt der Entwurf von ‚sound‘ in der Figur eines Tonbegriffs auf, der Musik als emphatisch aufzufassende ‚Tonkunst‘ vorstellt, innerhalb derer „Urheberschaft [...] sich immer neu als individuelle Leistung konstituieren kann“³⁹⁸. Inwieweit „Urheberschaft als Kategorie“ dann in „der doppelten genealogischen Beziehung, die das Werk zur Natur und zum Künstler unterhält“³⁹⁹ verfügbar wird, wird nun von der Autorin unter einem - ‚Tonkunst‘ überschreibenden - Etikett eines ‚sonoristisch-strukturalistischen‘ sound-noise - Konzepts vorbereitet und in der Folge in ein signifikantes Konstrukt der Über-/Unterordnung gelenkt.⁴⁰⁰

Anhand PENDERECKIS Äußerung, in der es - im PENDERECK-Diskurs unter der prominenten Kennung »Emanzipation des Geräuschs« - heißt: „For me the distinction between noise and sound has never existed“,⁴⁰¹ hebt die Autorin zur Orientierung des Rezipienten (an PENDERECKI) zunächst PENDERECKIS Begriff von ‚sound‘ als einen hervor, der auch Geräusche

³⁹⁵ a.a.O., S. 20.

³⁹⁶ a.a.O.

³⁹⁷ a.a.O.

³⁹⁸ SCHLÜTER, BETTINA: *Murmurs of earth. Musik- und medienästhetische Strategien um 1800 und ihr Postfigurationen in der Gegenwartskultur*. Stuttgart 2007, S. 48.

³⁹⁹ a.a.O.

⁴⁰⁰ vgl. auch vorliegende Untersuchung 2.5.1.2.

⁴⁰¹ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 20.

als Klang ausweist. Diesen Ansatz teleologisch auslegend, schleust die Autorin dann *ihre* Auffassung von ‚sound‘ ein, als ein Ereignis, das sich ‚musikgeschichtlich‘ ausnehme. So heißt es: „Undoubtedly, sound, conceived as primitive, unqualified acoustical matter, precedes the system and hence plays in Penderecki’s sonorism a role equivalent to“ - nun verweist die Autorin vergleichend auf die griechische Antike, „the »primary matter« of Classical Greek philosophy“.⁴⁰²

MIRKAS Negativkonnotation eines für Akustik (und insofern defizitär) geltenden Soundbegriffs als ‚primitiv‘ und ‚unqualified matter‘, welcher vergleichbar sei mit griechisch-antiker ‚primary matter‘, knüpft an einen Diskurs an, den BETTINA SCHLÜTER in jenem auf Autonomieästhetik verweisenden Denkansatz des 18. Jahrhunderts transparent macht. In Ihren Ausführungen rekurriert die Autorin auf Beobachtungen FRIEDRICH KITTLERS, der in seinem mit schlagkräftigem Titel versehenen Aufsatz *Der Gott der Ohren* einen auf Musik bezogenen Technikbegriff hervorhebt, den er prägnant konturiert als „das Unaufschreibbare an der Musik und unmittelbar ihre Technik“.⁴⁰³ Auf eine Unterscheidung JACQUES LACANS zwischen „dem ‚Reellen‘, dem ‚Symbolischen‘ und dem ‚Imaginären‘“⁴⁰⁴ übertragen, hinterfragt SCHLÜTER systemanalytisch Musik und Sound in ihren jeweils aufeinander verweisenden Bezügen. Orientiert an KITTLER, der „einem ‚Reellen‘[...] die Kategorie Sound im Sinne eines physikalisch akustischen Ereignisses“ zuordne, „das auf einen Zustand jenseits von codifizierter Strukturierung verweist“⁴⁰⁵, markiert SCHLÜTER das so aufgefasste Ereignis Sound in der Terminologie LUHMANNs als „mediales Substrat“.⁴⁰⁶ Ein solches kennzeichne eine technisch ‚formbare Dimension‘, die „als Geräusch, als klangliche Eigenschaft von Musik oder als klangmodifizierender Effekt erfahrbar“ werde.⁴⁰⁷

Während MIRKA mit dem für ihren Soundbegriff signifikanten Etikett »primary matter« operiert, wird in SCHLÜTERS Ausführungen deutlich, dass sich die „Aufmerksamkeit für Sound“⁴⁰⁸ bereits für die griechische Antike vor der Zeit Phythagoras‘ beschreiben lasse, insofern sie dort in Form von „Technik respektive Kulturtechnik“⁴⁰⁹ übersetzt wurde. Dies

⁴⁰² a.a.O., S. 325.

⁴⁰³ SCHLÜTER, BETTINA: „Musikalische Form und ‚Organized Sound‘ – Historische Transformation des Performativen“, in: MÜNGEN, ANNO und ERNST, WOLF-DIETER: Sound und Performance. Würzburg 2014, S.37.

⁴⁰⁴ a.a.O. In diesem Zusehnitt konstituiere das ‚Symbolische‘ Musik als kulturell normiertes, in Notenschrift übertragbares Medium; das ‚Imaginäre‘ die Stimme des Autors, die Komponistenintention als ‚geistiger Gehalt‘ hinter den musikalischen Formen.

⁴⁰⁵ a.a.O.

⁴⁰⁶ zitiert nach BETTINA SCHLÜTER, a.a.O.

⁴⁰⁷ a.a.O., S. 37-38.

⁴⁰⁸ a.a.O., S. 38.

⁴⁰⁹ a.a.O.

bedeutet, das an Technik geknüpfte Performative ging einher mit der „ ‚Kunst‘, den Sound in Gesang und Sprache wahrzunehmen“⁴¹⁰. Somit war der sinnstiftende mythische Bezug der „Anrufung der Musen, die dem Sänger allererst Wort und Gedächtnis verleihen“, für die Ausbildung von ‚Technik respektive Kulturtechnik‘ konstitutiv.⁴¹¹ Dieser auf das Performative verweisende Aspekt des ‚Unaufschreibbaren‘ an der Musik, so SCHLÜTER, stifte „die sinnhafte Beziehung innerhalb der mythischen Vorstellungswelt“⁴¹² und habe letztendlich jene Begrifflichkeit erschaffen, „die wir [...] heute genuin mit Musik und nicht mit Sound verbinden“.⁴¹³

Mit einem insofern fragwürdigen Blick auf die griechische Antike geht MIRKA zunächst von einem „concept of sound“ aus, welches „lies at the basis of any music whatsoever“ und insofern aufzufassen sei als „nothing specific to Penderecki’s music“.⁴¹⁴ Vor diesem Hintergrund leitet sich die gesuchte Unterscheidung zwischen Sound und Musik aus MIRKAS Unterscheidung ab: zwischen ‚sound‘ - und dessen auf (Einzel-)Töne bezogene musikalische Form eines allgemeinverbindlichen ‚Basiskonzepts‘ (‚basis of any music whatsoever‘) - und PENDERECKIS ‚sound sets‘. Im Unterschied zu ‚sound‘ gelten ‚sound sets‘ für MIRKA als ‚musik-sprachliche‘ Form vermeintlich bestimmter Struktur von Zeichen. Diese ‚musik-sprachliche‘ Form generiert das ‚basic system‘ als ‚Einheit‘.⁴¹⁵ ‚Sound sets‘ erweisen sich in jener als ‚Einheit‘ ausgewiesenen Form im ‚sonoristischen‘ System PENDERECKIS als ‚natürliches‘ Ereignis. In der Folge werden Bedingungen transparent - namentlich ‚sound sets‘, welche durch ‚natürliches‘ Wachstum gekennzeichnet sind -, die einen „true characteristic trait of Krzysztof Penderecki’s sonoristic style“⁴¹⁶ begründen.

Diesem Tenor entsprechend ‚entlarvt‘ die Autorin zum Abschluss ihrer Untersuchung die Frage nach PENDERECKIS musikästhetischer Verankerung als einen Diskurs, der sich erübrige, da „wheather traditional or „avant-garde“, the axiom of Penderecki’s sonorism is not a single sound, but the sound matter taken *en masse*.“⁴¹⁷

⁴¹⁰ a.a.O.

⁴¹¹ a.a.O., S. 39.

⁴¹² a.a.O.

⁴¹³ a.a.O.

⁴¹⁴ a.a.O., S.325.

⁴¹⁵ a.a.O.

⁴¹⁶ MIRKA, DANUTA: A.a.O, S. 325.

⁴¹⁷ a.a.O.

basic-system - ein ‚sonoristisches‘ Stilmerkmal

Das Konstrukt ‚basic system‘⁴¹⁸ entwirft MIRKA als Funktion eines anderen, vorzuordnenden Systems, namentlich ‚The basic system of Penderecki’s sonoristic style‘.⁴¹⁹ Aus systemtheoretischer Perspektive nimmt sich jene Vorordnung als Umwelt bzw. ‚einfach ‚alles andere‘‘ aus. Deutlich wird, dass ohne die Voraussetzung eines als ‚sonoristisch‘ bezeichnbaren Stils PENDERECKIS das von MIRKA als ‚basic system‘ entworfene (normative) System nicht legitimierbar erscheint. Festgelegt als Stilmerkmal in einem ersten Schritt, bezöge sich jenes ‚basic system‘ in einem zweiten Schritt auf ‚elementary structures‘.⁴²⁰ Denen wären zunächst Parameter voranzustellen⁴²¹, sodass sich in der Folge unter Zugrundelegen eines ‚basic systems‘ bestimmte ‚on those parameters‘ rekurrierende, ‚binary oppositions‘⁴²² als Ereignisse erweisen sollen, welche ‚are founded as elementary structures of the system‘.⁴²³

An dieser Stelle sei hervorzuheben, dass ‚binary oppositions‘ als etwas anderes als sie selbst - hier als ‚elementary structures‘ - buchstäblich »gefunden« werden. Ein als ‚elementary structures‘ ‚Gefundenes‘ (wie z.B. ‚loud dynamics vs soft dynamics‘⁴²⁴) setzt aus systemtheoretischer Sicht Bestimmtheit voraus. Diese zeigt sich bei MIRKA vordergründig in der ‚Einheit‘ konstruierenden Bestimmtheit von Opposition als einer (historisch hergeleiteten) ‚natürlichen‘ Funktion der Logik. Hintergründig dagegen verankert MIRKA ihr Konzept - einer nur eingeschränkt auf die griechische Antike verweisenden Logik - in der Logik eines ‚natürlich‘ Defizitären und infolgedessen für Ereignisse normativ vorauszusetzenden Widerspruchs (HEGEL). Vor diesem Hintergrund erscheinen die von ihr herangezogenen Figuren der Logik als defizitär und insofern einem teleologischen Konzept geschuldet.

Für MIRKAS Konzept ausschlaggebend, so wird zu zeigen sein, ist somit nicht die Beschreibung von PENDERECKIS Musik - aufgefasst als selbstreferenzielles System -, sondern die Erklärung eines - über PENDERECKIS (zu Fortschritt bestimmtem) Denken - musikalisch »sich

⁴¹⁸ a.a.O., S. 31.

⁴¹⁹ a.a.O.

⁴²⁰ a.a.O.

⁴²¹ konkret ‚parameters of auditory perception: pitch, loudness and time‘. A.a.O.

⁴²² a.a.O.

⁴²³ a.a.O.

⁴²⁴ a.a.O.

vermittelnden« Geistes.⁴²⁵ Um Vorstellungen dieser Art zu entmystifizieren, rückt BETTINA SCHLÜTER Untersuchungsergebnisse MARVIN MINSKYS in den Blick und hebt dessen ‚Reformulierung‘ hervor, nach der „der Geist seine eigene Komplexität verwaltet und nutzt“⁴²⁶. Dies erfolgt über „Interaktionen zwischen Agenten und Agenturen, Schleifen und Rückkopplungen“⁴²⁷, basierend auf „Intransparenzen“, die „Kontrollstrategien des Bewusstseins“⁴²⁸ initiieren, die auf „ontogenetisch stabilisierten ‚Trial- and error‘ - Verfahren“⁴²⁹ beruhen.

Konkret bestimmt MIRKA als Oppositionsform jene auf die griechische Antike zurückweisenden Figuren „contradiction“ (Gegensatz) und „contrariety“ (Widerspruch).⁴³⁰ In ihrem Text heißt es dazu:

As will be shown, the binary oppositions listed above [z. B. “loud dynamics vs. soft dynamics” (S. 31) – die Verf.] take shape as either contradiction or contrariety, which in turn makes them [...] similar to binary oppositions between linguistic distinctive features.⁴³¹

Ihrer (und nicht der griechischen) Logik folgend, werden jene beiden von MIRKA herangezogenen Figuren der Logik⁴³² als konstruierte Einheit (Opposition) für die Beschreibung ‚sonoristischer‘ Musik PENDERECKIS (sprach-)strukturgenerierend in phantasiereicher Varianz (eindrucksvoll) mathematisch zur Vorstellung gebracht. Im Ergebnis erscheint dann rechnerisch erwiesen, dass sich unter der von MIRKA für eine nicht unbestimmte, sondern bestimmte Rezeption ‚sonoristischer‘ Musik PENDERECKIS gesetzten Voraussetzung - hier eines an Sprache orientierten Systems der Oppositionierung musikalischer Zeichen - ‚natürlich‘ logisch vermeintliche ‚individual categories‘ gerieren.

⁴²⁵ Übertragen auf die Terminologie LACANS ließe sich ein von MIRKA in Anspruch genommener Musikbegriff feststellen, der konstituiert ist durch das ‚Imaginäre‘.

⁴²⁶ SCHLÜTER, BETTINA: *Murmurs of earth. Musik- und medienästhetische Strategien um 1800 und ihre Postfigurationen in der Gegenwartskultur*. Stuttgart 2007, S. S. 56.

⁴²⁷ a.a.O., S. 58.

⁴²⁸ a.a.O., S. 54

⁴²⁹ a.a.O.

⁴³⁰ Der Begriff ‚contradiction‘ leitet sich ab aus ‚to contradict‘ in der Bedeutung „be contrary to“ in Bezug auf „facts, statements“ vgl. auch “*The reports contradict each other*”. A. S. HORNBY: *Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English*. Oxford 1974, S. 187. ‚Contrariety‘ bedeutet „opposition or antagonism”. A. S. HORNBY: A.a.O. Herzuleiten ist das Nomen aus „contrary” im Sinne von „to opposite [...] ‚Hot‘ and ‚cold‘ are opposite terms”. A S HORNBY: A.a.O. Zu der von MIRKA in Anspruch genommenen Funktion von Gegensatz und Widerspruch vgl. auch vorliegende Untersuchung (I 2.5.3.1).

⁴³¹ MIRKA, DANUTA: *The Sonoristic Structuralism of KRZYSZTOF PENDERECKI*. A.a.O, S. 32.

⁴³² einzeln in Bezug auf Zeichen sowie im Verhältnis zueinander in einem Zeichen voraussetzenden Bezug. Vgl. DANUTA MIRKA: A.a.O, S. 51.

In der Konsequenz wundert dann nicht, dass „individual categories will then appear as particular cases of a given type of opposition, and changing its general characteristics”.⁴³³ Jener „given type of opposition“, der systemlogisch auf einem von MIRKA vorab festgelegten beruht, scheint auch individuelle Kategorien von PENDERECKIS ‚sonoristic style‘ zu bezeugen. Jener ‚sonoristic style‘ figuriert so (mathematisch belegt) als ein ‚natürlich‘ zum Individualstil bestimmter. ‚Logisch‘ unabweisbar, erweist sich die Form Oppositionierung als ‚Einheit‘ um so mehr als ein Phänomen eines vermeintlich einheitsstiftend Natürlichen. Insofern scheint die Autorin MIRKA davon auszugehen, dass musikalische Formgebung nicht an die Handhabung kompositorischer Technik PENDERECKIS zu knüpfen ist, sondern - vom Komponisten in bestimmter Weise unabhängig – an ausgewiesene, vermeintlich strukturbildende Kategorien. Diese weist die Autorin aus als „categories of the basic system“⁴³⁴ oder „categories of the sonoristic system“.⁴³⁵

2.5.1.2 Über-/Unterordnung innerhalb des ‚sonoristischen‘ Systems PENDERECKIS

Wie einführend bemerkt, ordnet die Autorin auf der Systemebene *langue* das sogenannte ‚timbre system‘ dem ‚basic system‘ unter. Für den Begriff ‚timbre system‘ gibt MIRKA zu ihrem einleitenden Kapitel „What is sonorism?“⁴³⁶ unter der (bezeichnenden) Unterüberschrift „sonoristic texture“⁴³⁷ zu bedenken, dass „Even though the notions ‚sound value‘ and ‚timbre‘ were sometimes used interchangeably“⁴³⁸, die Verwendung des Terminus ‚sound value‘ von ‚timbre‘ eine dezidiert zu unterscheidende sei. Dazu führt die Autorin argumentativ ins Feld: „sound value also depends on several other factors that determine the internal structure of sound masses“.⁴³⁹

Deutlich wird, dass der Begriff ‚sound value‘ im Unterschied zu ‚timbre‘ als Gegenstand der „internal structure of sound masses“⁴⁴⁰ von der Autorin zur Vorstellung gebracht wird, allerdings nicht als Verweis auf ‚sonoristisch‘ aufzufassende ‚Klangflächen-Struktur‘ im Allgemeinen (welche durch jenes ‚basic system‘ geregelt schiene), sondern

⁴³³ a.a.O., S. 32.

⁴³⁴ a.a.O., S. 325.

⁴³⁵ a.a.O.

⁴³⁶ a.a.O., S. 7.

⁴³⁷ a.a.O., S. 9.

⁴³⁸ a.a.O.

⁴³⁹ „such as density, mobility” etc. A.a.O.

⁴⁴⁰ a.a.O.

bemerkenswerterweise als Kennung ihrer ‚*internal structure*‘, d. h. als Markierung einer Binnenstruktur im Besonderen. Für MIRKA rückt dementsprechend für Kompositionen ‚sonoristischen‘ Zuschnitts eine hervorzuhebende Bedeutung des Konstruktes ‚*sound-value*‘ in den Blick, sodass sie feststellt: „Derived from the French verb *sonner* (to ‚sound‘), „sonorism“ indicated sound value as the paramount factor of that kind of music”.⁴⁴¹ ‚Klangfarben-Wert‘ (‚*sound value*‘) figuriert somit als qualitativer Klangbegriff, dessen Aufgabe darin besteht, die vermeintlich ‚innere‘, d. h. die Binnenstruktur jener ‚Klangflächen-Struktur‘ festzulegen. Diese Figur ‚*sound value*‘ nimmt sich darin als Merkmal eines (vom ‚*basic sytem*‘ gesteuerten) ‚*timbre systems*‘ aus.

Des Weiteren wird transparent, dass MIRKA in ihrer Systematik ihr sogenanntes ‚System‘ einem ‚System at Work‘ unterordnet. Dieses Prinzip der Über-/Unterordnung wendet die Autorin implizit an, sodass der Rezipient mit jener internen Regulierung nur mittelbar konfrontiert wird. MIRKAS implizite Vorordnung findet ihre Bestätigung, folgt man unter Teil zwei (‚System at Work‘) Kapitel eins, ausgewiesen als „Expressive and redundant features“.⁴⁴² Auch hier differenziert die Autorin ihren Gegenstand nur scheinbar aus, wobei sie den Rezipienten allerdings bemerkenswert einfallsreich konfrontiert mit „Systemic (distinctive) features of linguistic units and *their* [Hervorhebung – die Verf.] configurative, expressive, and redundant features of *extrasystemic* [Hervorhebung – die Verf.] character“.⁴⁴³

‚Expressive features‘, d. h. Merkmale, die auf ‚Ausdruck‘ verweisen sollen, sind demnach einem System zuzuordnen, das MIRKA kurioserweise ‚*extrasystemic*‘ nennt und als eine Funktion des linguistischen Systems kennzeichnet. Um jene merkwürdige Konstellation innerhalb des Kapitels zu begründen, wird, von Voraussetzungen DE SAUSSURES explizit abweichend⁴⁴⁴, jenes linguistische System jetzt nicht mehr als ein durch Opposition getrenntes Verhältnis von *langue* und *parole* zur Vorstellung gebracht, sondern als ein ausdrücklich vorab konstituiertes.⁴⁴⁵ So ‚beobachtet‘ die Autorin ein Phänomen, im dem „*parole* is said to

⁴⁴¹ a.a.O., S. 7.

⁴⁴² a.a.O., Gliederung.

⁴⁴³ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 165.

⁴⁴⁴ dessen Verhältnislage von *langue* zu *parole* nicht hierarchisch konzipiert ist. Zum Verhältnis von „Langue“ zu „Parole“ informiert HADUMOD BUBMANN: „Ziel des (strukturalistisch orientierten) Sprachwissenschaftlers ist die Erforschung der systematischen Regularitäten der L. [Langue – die Verf.] mittels Daten der P. [Parole- die Verf.], während die P. selbst Untersuchungsgegenstand verschiedener Disziplinen sein kann“. HADUMOD BUBMANN: „Langue vs. Parole“. *Lexikon der Sprachwissenschaft*. A.a.O., S. 433. Diese „Vorschaltung“ von „Parole“ ist eine Form der Ausdifferenzierung, nicht der Über-/Unterordnung.

⁴⁴⁵ Inwieweit die Autorin an dieser Stelle ggf. auf JACOBSON und/oder andere verweist, kann hier nicht geprüft werden und bleibt anderen Untersuchungen vorbehalten.

overcame *langue*“.⁴⁴⁶ An dieser Stelle auffällig erscheint die Formulierung MIRKAS, die sich hier einer - für den auf der Ebene ihrer gesuchten ‚wissenschaftlichen‘ Analyse geltend gemachten Differenzierungsanspruch – erstaunlich entdifferenzierten Redeweise (‚is said to‘) im Stil eines unspezifischen Allgemeinplatzes bedient. Dieser suggeriert – wie zuvor – Konsens.

Jene offenkundige Regelabweichung von DE SAUSSURE verankert die Autorin signifikanterweise dann in einer für PENDERECKI geltend zu machenden ‚künstlerischen Freiheit‘. Das Ereignis *parole* zunächst allgemein qualifizierend, heißt es: „The characterization of *parole* as the level of free choice.“⁴⁴⁷ Nachfolgend stellt die Autorin mit Bezug zu *parole* vergleichend zu *langue* fest:

As in *langue* individual utterances form not only manifestations of grammatical rules but also of the freedom of their users, so also in KRZYSZTOF PENDERECKI’S sonorism individual musical works result from systemic regulations as well as from the composers artistic freedom.⁴⁴⁸

Deutlich wird nun Urheberschaft in Form einer ‚doppelten genealogischen Beziehung, die das Werk zur Natur und zum Künstler unterhält‘⁴⁴⁹. So leitet die Autorin PENDERECKIS ‚Werke‘ sowohl aus evolutionär bedingtem, natürlichem Wachstum eines Lebenden her - dargestellt als ‚musical works result from systemic regulations‘ - als auch aus PENDERECKIS künstlerischer Freiheit, markiert als ‚composers artistic freedom‘.

Zwischen *parole* und *langue* hingegen besteht für MIRKA ein Unterschied in Bezug auf *parole*: „In fact, the freedom is here even broader than in *langue*, for the composer is not only the user of his system, but the same time its creator“.⁴⁵⁰ So geht MIRKA mit Blick auf PENDERECKIS kompositorisches Handwerk davon aus: „the composer consciously constructs his *langue*“.⁴⁵¹ Dies geschehe „in a pre-compositional stage of his artistic process“.⁴⁵² Ein künstlerischem Handwerk offenbar vorgeschalteter ‚Prozessschritt‘ dient als legitimierender Kontext des speziell Künstlerischen, sodass MIRKA im Anschluss deutlich macht: „Therefore he has the

⁴⁴⁶ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 165.

⁴⁴⁷ a.a.O.

⁴⁴⁸ a.a.O.

⁴⁴⁹ vgl. auch vorliegende Untersuchung (I 2.5.1.1), darin: ‚*Sound* - ein defizitärer Begriff der Akustik‘? An dieser Stelle stellt die Verfasserin Beobachtungen BETTINA SCHLÜTERS vor aus ihrer Untersuchung *Murmurs of earth. Musik- und medienästhetische Strategien um 1800 und ihre Postfigurationen in der Gegenwartskultur*. Stuttgart 2007, S. 48.

⁴⁵⁰ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 165.

⁴⁵¹ a.a.O., S. 166.

⁴⁵² a.a.O.

ability (and is authorized) to break arbitrarily some of his own laws“.⁴⁵³ Damit gelänge PENDERECKI in einem ersten Schritt, „vorkünstlerisch“ (intentional) auf eine Weise zu handeln, die ihm ermöglichte, in einem zweiten Schritt ‚his artistic process‘, sprich seinen Intentionen, (Sprach-), ‚Ausdruck‘ zu verleihen. PENDERECKI wäre demnach ein im Kontext eines Außerkünstlerischen zu verortender ‚autonomer Künstler‘ und dementsprechend unter Voraussetzungen eines teleologischen Konzeptes (fortschrittsverbürgend) geschichtlich zum Künstler *bestimmt*. In Bezug auf Autonomie spricht CORNELIA KLINGER von einem „Prinzip“, zu dem sie erläutert:

das Prinzip der Autonomie [entfaltet sich – die Verf.] in drei Richtungen. Autonomie meint erstens die Unabhängigkeit des Künstlers (auf der Ebene der Produktion), zweitens die Zweckfreiheit des Werkes und drittens die Insichgeschlossenheit der ästhetischen Erfahrung (auf der Ebene der Rezeption).⁴⁵⁴

Bezogen auf die Figur des Künstlers hebt KLINGER hervor:

Der Künstler erscheint als das moderne Subjekt par excellence. Nur als Künstler erlangt das Subjekt die ihm im Prozess der Moderne verheißene Autonomie in vollem Umfang. Die Steigerung der Autonomie im Subjekt des Künstlers [...] kristallisiert sich in der Gestalt des Genies, das etwa seit Mitte des 18. Jh. sein bis in die Gegenwart nachwirkendes Profil gewinnt und zugleich auf das Subjekt künstlerischer Produktion fokussiert wird.⁴⁵⁵

Aus systemtheoretischer Sicht zeigt sich, dass eine Anschauung, die an die Vermittlung von Intentionen eines Künstlers (gewährleistet durch ‚Ausdruck‘) geknüpft ist, in offenbar sinnstiftender Absicht Musik konstruiert als ein durch Autonomieästhetik verklärtes Ereignis. Dementsprechend pointiert spricht BETTINA SCHLÜTER von der „Autorintention als derjenigen Instanz, die den Sinn und die Einheit des Werks garantiert“⁴⁵⁶. Die Autorin entschleiern damit einen Sicherheit suggerierenden Ort als Leerstelle eines als ‚wissenschaftlich‘ deklarierten Diskursfeldes, in dem im Verborgenen Kommunikation dem Phänomen Bewusstsein⁴⁵⁷ untergeordnet wird.

⁴⁵³ a.a.O.

⁴⁵⁴ KLINGER, CORNELIA: „Modern/Moderne - ein irritierender Begriff“. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4. A.a.O., S. 151.

⁴⁵⁵ a.a.O., S. 154.

⁴⁵⁶ SCHLÜTER, BETTINA: *Murmurs of earth.. Musik- und medienästhetische Strategien um 1800 und ihre Postfigurationen in der Gegenwartskultur*. Stuttgart 2007, S. 47.

⁴⁵⁷ Bewusstsein entspricht nach LUHMANN einer von Kommunikation abweichenden, psychischen Systemart, die er auch ausweist als „einsames Seelenleben“.

2.5.2 ‚Ausdruck‘- Garant historisch gelenkten Fortschritts

Bereits in MIRKAS „Introduction“ werden unter der Fragestellung „What is Sonorism?“ Aspekte vorgestellt wie „sonoristic articulation and orchestration“ oder „sonoristic notation“, deren Rückbezug in der Vorstellung der Autorin von ‚Sonorismus‘ begründet scheint.⁴⁵⁸ Eine per Überschrift eingeführte Bezeichnung eines ‚sonoristischen Stils‘ entfällt und erscheint als vorangestellte Idee der Untersuchung, offenbar vorbereitet unter der u. a. auf TADEUSZ A. ZIELIŃSKI oder KRZYSZTOF DROBA rekurrierenden Thematik „In search of a System“.⁴⁵⁹ Dieses ‚gesuchte‘ System erweist sich dann augenscheinlich in den ‚gefundenen‘ Ergebnissen der Untersuchung MIRKAS, die sich niederschlagen in der Entdeckung einer – die ‚natürliche‘ Zeitlosigkeit PENDERECKIS verbürgenden - Musikkunst, dessen Voraussetzungen begründet wären in einem ‚sonoristic style‘.

‚Sonorismus‘ stellt MIRKA in ihrer Untersuchung vor, indem sie sich auf CHOMIŃSKY bezieht. So heißt es unter der genannten Überschrift zu ‚Sonorismus‘:

The inventor of this term [...] JÓSEF M. CHOMIŃSKY, put it very clearly in his definition: Sonoristic regulations consists in an exploration of pure sound values of the sound material (CHOMIŃSKY 1983: 126).⁴⁶⁰

Aus dieser Definition folgt für MIRKA: „Such exploration led to the discovery of a wealth of new sound values, in which sonoristic pieces abounded.“⁴⁶¹ Die Frage, was genau das Merkmal ‚neu‘ hier bezeichnen soll, beantwortet die Autorin im Stil allgemeiner Metaphorik. „New sound values“, so MIRKA, „created a new world of musical expression“.⁴⁶² Unter der Überschrift „Sonoristic expression“⁴⁶³ stellt die Autorin somit einführend in die ‚Sonorismus‘-Thematik ‚Ausdruck‘ vorab als ein Ereignis dar, dass auf PENDERECKIS ‚sonoristisch-strukturalistische‘ Spezifik verweisen soll. Da „new sound values“ sich augenscheinlich darin auszeichnen, dass sie ‚a new world of musical expression‘ kreieren, dienen sie als Umwelt zur Erhaltung des Systems ‚musical-expression‘ und das heißt konkret: zur Systemerhaltung von ‚sonoristic expression‘. Mit jener von MIRKA für sich selbst (und nur für sich selbst) zur Darstellung gebrachten erklärt ‚new sound values‘, erscheint die Vorstellung von einer

⁴⁵⁸ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 7 f.

⁴⁵⁹ a.a.O., S. 20.

⁴⁶⁰ a.a.O., S. 7.

⁴⁶¹ a.a.O., S. 7-8.

⁴⁶² a.a.O., S. 12.

⁴⁶³ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 12.

‚sonoristic expression‘ als ‚wissenschaftlich‘ beschriebener Erkenntniszuwachs. Aus soziologischer Perspektive hingegen eignet sich der Begriff ‚neu‘ als ein Etikett, um das so Bezeichnete marktstrategisch mit Erlebnischarakter aufzuladen.

Im Rahmen beobachtbarer „Rationalität des Erlebnisangebots“⁴⁶⁴ und einer ebensolchen „Rationalität der Erlebnisanfrage“⁴⁶⁵, die nach Untersuchungen GERHARD SCHULZES - unter dem Titel *Die Erlebnisgesellschaft* - besagt, dass das Angebot außenorientiert, die Nachfrage hingegen innenorientiert auf Erlebniskonsum ausgerichtet sei, informiert der Autor u. a. über vier auf Anbieterseite zu beobachtende Strategien: der Schematisierung, der Profilierung, der Abwandlung und der Suggestion. Zur Strategie der Abwandlung heißt es:

Es zählt zu den Besonderheiten der erlebnisorientierten Ökonomie, dass das Altgewohnte (Grundschema und Produktimage) mit dem Stimulus des Neuartigen verbunden werden muss. Auf der einen Seite muss dem Nachfrager Sicherheit geboten werden, auf der anderen Seite ein dosierter Reiz des Neuen.⁴⁶⁶

Zugleich stellt der Autor fest:

Wenn Produkte, deren Gebrauchswert nahezu unverändert geblieben ist, nach ihrer Abwandlung als ‚neu‘ auf den Markt geworfen werden, so ist das einzig Neue an ihnen eben diese Etikettierung. Das Neue hat symbolische Qualität, es muss suggeriert werden.⁴⁶⁷

2.5.2.1 PENDERECKIS ‚sonoristic expression‘

In ihren Ausführungen konfrontiert MIRKA den Rezipienten einerseits mit der Anerkennung jener - für die Autorin ausgemachten - „Sonoristic expression“; andererseits kennzeichnet sie dies als ein Problem im Diskurs zur Musik des ‚frühen PENDERECKI‘. Die Autorin legt dar, dass diese zum einen unter dem Begriff des Effektes, zum anderen unter dem Eindruck eines nicht technisch Rationalen, sondern emotional Intuitiven negativ konnotiert zur Vorstellung gebracht worden sei. So zitiert MIRKA u. a. WOLFRAM SCHWINGER und dessen Anmerkungen zum Stück *Threnody* mit den Worten: „This music, with its sharp cutting edge, not excluding

⁴⁶⁴ SCHULZE, GERHARD: *Die Erlebnisgesellschaft*. Frankfurt a. M. 2005, S. 442.

⁴⁶⁵ a.a.O.

⁴⁶⁶ a.a.O.

⁴⁶⁷ a.a.O.

effects of enervation from its range of expression“⁴⁶⁸ - oder den Autor WALLEK-WALEWSKI, der formuliert:

Already at the time of the work on *Threnody, Quartetto per archi* or *Polymorphia* one could notice that Penderecki was perfectly aware of the fact that one could obtain the traditional course of harmonic tensions of old music by arrangement of sonoristic effects (WALLEK-WALEWSKI 1987:39).⁴⁶⁹

PENDERECKIS, weniger seiner Technik als seiner Intuition zugeschriebene, Leistung fasst MIRKA zusammen, indem sie darlegt:

Thus the formal course of Penderecki's pieces must not have been shaped by technical rules constituting his 'system' or 'compositional technique', but rather was governed by the composer's artistic intuition. It was the greatness of that intuition, and not the perfection of an intellectually concocted system, which constituted the basis of formal coherence in Penderecki's works.⁴⁷⁰

„Perfection of an intellectually [...] system“ als Anspruch an die Rezeption PENDERECKIS voraussetzend und ironisierend⁴⁷¹, konkretisiert MIRKA ihr Anliegen, indem sie als Konsequenz jener subjektiven „conviction about the intuitive character of Penderecki's compositional procedures“ einen einseitig „purely descriptive character of analyses“ beklagt.⁴⁷² Stattdessen versucht die Autorin, in der Funktion von Musikanalyse, Erklärungen zu ermöglichen und dies heißt aus der Perspektive LUHMANNs, FOUCAULTs und HAYDEN WHITES, eine Darstellungsform zu konstruieren, die die Form von Beschreibungen - und darin stimmt MIRKA originellerweise mit den genannten Autoren durchaus überein - nicht leisten können. So gibt die Autorin zu bedenken:

For if there are no rationally comprehensible rules governing the process of composition, the effect of this process, which is the form of a given work, can only be described and never explained.⁴⁷³

Vor diesem Hintergrund nehmen sich signifikanterweise beschreibende Musikanalysen der frühen Kompositionen PENDERECKIS für MIRKA evident unbefriedigend nur als „verbal

⁴⁶⁸ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 14-15.

⁴⁶⁹ a.a.O.

⁴⁷⁰ a.a.O., S. 14.

⁴⁷¹ zur Vermittlungsstrategie, Vorverständnisse zu konstruieren, um diese dann zu kommentieren, vgl. auch Kapitel I 3.6 *Informationen als Konstrukt*.

⁴⁷² MIRKA, DANUTA: A.a.O., S.14.

⁴⁷³ a.a.O.

accounts” aus, „with a dash of expressive designations, of what could easily be seen in the scores themselves“.⁴⁷⁴

Wie im Nachfolgenden dargelegt wird, figuriert hingegen für eine demgegenüber sinnzuschreibende Struktur sprachlicher Zeichen, d. h. für ein durch ‚internal structur‘ gekennzeichnetes Format, die exemplarisch für Kompositionen PENDERECKIS bezeichnende Bildung von Clustern.⁴⁷⁵ Aus systemtheoretischer Perspektive sind ‚interne Strukturen‘ selbstreferenziell geschlossene Systeme und insofern Funktionen von Bedeutungszuschreibungen im Kontext der Unbestimmtheit, hier der Unbestimmtheit musikalisch gestalteter Klangflächen und Klangfarben. Von möglichen Ausdifferenzierungen abweichend, so zeigen MIRKAS weitere Ausführungen, geht die Autorin hingegen explizit von einer „specifically textural nature“⁴⁷⁶ aus. Ein musikalisches Ereignis ‚sonoristischer‘ Prägung, welches sich durch eine ‚spezifisch strukturelle Natur‘ auszeichnen soll, erweist sich in der Konsequenz jener Determinierungsvorgänge in der Musik PENDERECKIS als ‚sonoristische‘ Spezifik. Sie ist geknüpft an den - einleitend mit dem Etikett ‚neu‘ - vorgestellten Schlüsselbegriff ‚sound values‘. Diese treten nach MIRKA nicht nur signifikant als „novelty“ in Erscheinung, sondern sie erscheinen eigentümlicherweise auch „effected [...] by phenomena of a specifically textural nature“⁴⁷⁷.

Der von MIRKA gewählte Begriff ‚effected‘, der ihr zur Darstellung jener - auf die Eigenschaft eines namentlich ‚Neuen‘ von ‚Klangfarben-Wert‘ (sound value) zielenden - Thematik dient, scheint hier von der Autorin gezielt ausgesucht. So rückt er einerseits die Negativkonnotation des inszenierten Effektbegriffs in den Vordergrund, die, wie beschrieben, zunächst assoziiert werden sollte. Die eingangs dargelegte Verortung jener ‚new sound values‘ im Kontext einer spezifischen ‚sonoristic expression‘ soll nun hingegen dem Versuch dienen, den zuvor defizitär aufzufassenden Effektbegriff in einen Gegenstand des werkorientiert künstlerischen, das heißt in den Gegenstand eines ‚autonomen‘, ‚Urheberschaft‘ bezeugenden, umzudeuten. ,

⁴⁷⁴ a.a.O.

⁴⁷⁵ „Cluster [...] abgekürzt aus Tonecluster [[...] engl. > Tontraube<]“. Vgl. dazu ausführlich: *Der Musikbrockhaus*. A.a.O., S. 113.

⁴⁷⁶ a.a.O. S. 9.

⁴⁷⁷ a.a.O.

2.5.2.2 PENDERECKIS ‚sonoristic style‘

Der Begriff ‚sonoristic style‘ verweist zunächst auf einen Stilbegriff, für den W.G. MÜLLER darlegt:

Das deutsche Wort <S.> [Stil – die Verf.] geht zurück auf lat. <stilus> = ‚spitzer Pfahl‘, ‚Stiel‘, ‚Stempel‘, ‚Griffel‘ - [...]. Durch [...] Übertragung wurde aus der Bezeichnung für das Schreibinstrument die Bezeichnung für die Art und Weise des Schreibens («modus scribendi/dicendi»).⁴⁷⁸

Ergänzend zur etymologischen Herkunft erläutert WILHELM SEIDEL:

Die lateinische Stiltheorie zieht Topoi der älteren griechischen Rhetorik an sich, darunter die Lehre von den [...] Redeweisen, vom [...] Sprachstil [...], von sprachlichen Dekors und dem Endzweck der Rede, dem Ziel, die Zuhörer zu bewegen und zu überzeugen.⁴⁷⁹

Als musikwissenschaftlich charakteristische „Errungenschaft des 19. Jahrhunderts“ markiert SEIDEL den Personalstil, wobei der Autor einschränkend feststellt, dass dieser „im Kontext der Stiltheorie [...] erst im 20. Jh. erörtert wird. Kennzeichen des „modernen Personalstils“ sei, „ästhetische Authentizität der Musik“ zu garantieren.⁴⁸⁰

An dieser Stelle stellt sich die Frage, inwieweit sich Systeme, wie solche der Kunst, unter der Voraussetzung eines Stilbegriffs ausdifferenzieren lassen. BETTINA SCHLÜTER kennzeichnet stilkonstituierende Ereignisse im Hinblick auf ihre identitätsstiftende Funktion. So bemisst sich für SCHLÜTER in signifikantem Unterschied zum Versuch der Konfliktbewältigung - wie sie am Beispiel des sozialen Phänomens der „Ausdifferenzierung der ‚Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung‘ zu Beginn der 30er Jahre“⁴⁸¹ deutlich wird, nach der „interne Konflikte, die die Einheit der Bewegung zu sprengen“⁴⁸² drohten, z. B. die Amtsenthebung von

⁴⁷⁸ W.G. MÜLLER: ‚Stil‘. In: JOACHIM RITTER (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. A.a.O., S. 39889 (vgl. HWPh Bd. 10, S. 150). Zu Ausführungen zum Stilbegriff vgl. auch HANS-GEORG SOEFFNER/JÜRGEN RAAB: ‚Stil‘. In: KARLHEINZ BARCK: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 5. Stuttgart 2010, S. 641-702 sowie BARBARA SANDIG: *Textstilistik des Deutschen* (2. völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage), Berlin 2006 und RAINER DIAZ-BONE: *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie* (2. Erweiterte Auflage), Wiesbaden 2009.

⁴⁷⁹ SEIDEL, WILHELM: ‚Stil‘. In: LUDWIG FINSCHER (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil Bd. 8. Stuttgart, Weimar, 1998, S. 1740.

⁴⁸⁰ SEIDEL, WILHELM: ‚Stil‘. In: LUDWIG FINSCHER (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil Bd. 8. A.a.O., S. 1743.

⁴⁸¹ SCHLÜTER, BETTINA: ‚HUGO DISTLER‘. *Musikwissenschaftliche Untersuchungen in systemtheoretischer Perspektivierung*. Stuttgart 2000, S. 10.

⁴⁸² a.a.O., S. 212.

Kirchenmusikern zur Folge hatten - die Ausdifferenzierung von Kunstsystemen nicht an Fragen zum Stil. Dies bedeutet, die Ausdifferenzierung von Kunstsystemen orientiert sich nicht an Fragen, die neben der Zeichenebene auch die Bedeutungsebene mit einschließen.⁴⁸³ Zuweisung von Bedeutung hieße, Kunst bestimmte ästhetische Vorgaben einzuschreiben; ein Vorgang, der sich nach BETTINA SCHLÜTER strukturell auswirkt. So kommt die Autorin zu dem Schluss:

Diese Inflexibilität der Strukturen unterscheidet die Bewegung als soziale Erscheinungsform von ausdifferenzierten sozialen Systemen wie der Kunst, deren Identität sich über formale Kriterien (z. B. Innovation) und nicht etwa über die Bindung an einen spezifischen Stil reproduziert, und daher auf veränderte Umweltbedingungen – etwa die Krise eines bestimmten ästhetischen Programms – reagieren kann, ohne zugleich damit den Systemstatus, die eigene Identität aufgeben zu müssen.⁴⁸⁴

Unter marktbildenden Vorzeichen einer innenorientierten, am Erlebnis ausgerichteten Gesellschaft, wie GERHARD SCHULZE sie beobachtet, eignet sich SEIDELS dargelegte Auffassung von ‚Ästhetischer Authentizität der Musik‘ in der Übertragung auf die Rezeption PENDERECKIS als Kennzeichen dessen ‚modernen Personalstils‘ und dem darin enthaltenen stiltypisierenden Identitäts-Angebot.⁴⁸⁵ „Stil“, erstens von SCHULZE definiert als „Gesamtheit der Wiederholungstendenzen in den alltagsästhetischen Episoden eines Menschen“⁴⁸⁶ und zweitens in einen Kontext von Identität als zentraler ästhetischer Komponente verortet⁴⁸⁷, „enthält Komponenten einer Selbstschematisierung, die sich an kollektive Angebote anlehnt“.⁴⁸⁸ Nach SCHULZE dient Stil „der Sicherung des Erlebens“⁴⁸⁹. Er hat somit „die Funktion, Unsicherheit abzuwehren“⁴⁹⁰ und „sichert [...] persönliche Identifizierbarkeit, sowohl in den Augen der anderen als auch in der Selbstwahrnehmung“⁴⁹¹. „Identifizierbarkeit“, so der Autor weiter, „bedarf der Kontinuität“⁴⁹², welche - übertragen auf MIRKAS Darstellung – an der ‚Kontinuität‘ des stilistisch außergewöhnlich sich ausnehmenden Personalisierten PENDERECKIS dann sichergestellt wäre, wenn der Rezipient MIRKAS Untersuchungsergebnis (publikumswirksam) als ‚wissenschaftliches‘ *Erlebnis*-Angebot nachfragt; denn: „Der Glaube

⁴⁸³ vgl. GERHARD SCHULZE: *Die Erlebnisgesellschaft*. Frankfurt a. M. 2005, S. 570.

⁴⁸⁴ SCHLÜTER, BETTINA: A.a.O., S. 212.

⁴⁸⁵ „Stiltypen“ sind nach SCHULZE „freiwillige Selbstbeschränkungen angesichts unendlich vieler Möglichkeiten“. GERHARD SCHULZE: *Die Erlebnisgesellschaft*. A.a.O., S. 123.

⁴⁸⁶ SCHULZE, GERHARD: A.a.O., S. 570.

⁴⁸⁷ a.a.O., S.102.

⁴⁸⁸ a.a.O., S.103.

⁴⁸⁹ a.a.O.

⁴⁹⁰ a.a.O., S.104.

⁴⁹¹ a.a.O.

⁴⁹² a.a.O.

des Abnehmers an zugesicherte Eigenschaften der Ware lässt die zugesicherten Eigenschaften überhaupt erst entstehen“.⁴⁹³

Inwieweit MIRKA jenen hier infrage stehenden ‚modernen Personalstil‘ für PENDERECKI geltend zu machen versucht, wird an zweierlei deutlich. Erstens entwirft die Autorin den Gegenstand ‚Zeit‘ als Einheitskonstrukt ‚Zeit/Raum‘, zweitens konzipiert sie die stilkonstituierende Figur ‚elementary structures‘. Wie ihr online zugängliches Abstract zudem zeigt, konfrontiert die Autorin den Rezipienten auch hier mit einem mathematisch anmutenden Format. Aufgrund der Komprimierung des Textes in die Unterabschnitte ‚Categories‘, ‚Morphologie‘ und ‚Syntax‘ gewinnt der Rezipient zunächst den Eindruck, in Form einer mathematisch ‚wissenschaftlich‘ angelegten Untersuchung über eine geisteswissenschaftliche Thematik informiert zu werden. Im Folgenden wird der Ordnungsbegriff ‚Categories‘ spezifiziert in „categories of the basic system“⁴⁹⁴ und vermittelt als Gegenstand, der „account for the morphology of the basic system because a combination of terms chosen from individual categories generates an inventory of units in Penderecki’s sonoristic style“.⁴⁹⁵ Ausgestattet mit einer offenbar stilkonstitutiven Funktion, treten jene ‚categories‘ als „a few binary oppositions“ in Erscheinung⁴⁹⁶, „concerning pitch, time and loudness“. Binäre Oppositionen aufzählend, heißt es dann weiter: „spatial mobility vs. immobility, temporal mobility vs. immobility, spatial continuity vs. discontinuity, temporal continuity vs. discontinuity, high vs. low register, loud vs. soft dynamics“.

Zunächst fällt die - in Anlehnung an das Konzept des Strukturalismus - hier normativ vorausgesetzte Gegensätzlichkeit von Eigenschaften auf. Aus systemtheoretischer Perspektive ist Opposition (Nicht-Opposition) ein Begriff der Differenz und insofern ein geschlossenes System, d. h. „etwas, das einen Unterschied *macht*“ innerhalb des Kontextes der Kontingenz. Vor diesem Hintergrund sind auch Begriffe von Raum (Nicht-Raum) und Zeit (Nicht-Zeit)⁴⁹⁷ different zu sich selbst und anderem und somit unbestimmt. Im Unterschied dazu werden MIRKAS Raum- und Zeitbegriff nicht als selbstreferentiell geschlossene Systeme vermittelt, sondern fremdreferentiell konstruiert als ein Gegenstand des Beobachteten. Sowohl Raum als

⁴⁹³ a.a.O., S. 443.

⁴⁹⁴ YORGASON, BRENT: Abstrakt DANUTA MIRKAS: ‚Texture in Penderecki’s sonoristic style‘: A.a.O. Letzter Zugriff Oktober 2017.

⁴⁹⁵ YORGASON, BRENT: A.a.O.

⁴⁹⁶ vgl. Ausführungen zu den Figuren ‚Contradiction‘ und ‚Contrariety‘ (I 2.5.1.1)

⁴⁹⁷ vgl. die Bezeichnungen „spatial“ (zu space) und „temporal“ (zu time).

auch Zeit erweisen sich als bestimmtes Raum/Zeit-,Einheits'-Konstrukt im Sinne von Kontinuität eines Spannung bezeugenden Ereignisses. Spannung bestätigt Raum (als eine Funktion von Zeit) und Zeit (als eine Funktion von Raum). Unter den Bedingungen eines zu Kontinuität bestimmten von Zeit und Raum werden beide Ereignisse spezialisiert auf der Ebene der ihnen zugewiesenen Merkmale von ‚Mobilität‘ und ‚Dauer‘. Diese Merkmale werden präskriptiv zu binären Oppositionspaaren verpflichtet.⁴⁹⁸ Unter diesen Vorzeichen greifen Negativbezeichnungen wie ‚immobility‘ oder ‚discontinuity‘ nicht selbstreferentiell auf systemeigene Abwesenheit und dementsprechende Kontingenz dessen zurück, was unter ‚immobility‘ oder ‚discontinuity‘ als Möglichkeit aufgefasst werden könnte, sondern fremdreferentiell auf sich selbst als jeweils ‚Struktur‘ bildende, Sprachbedeutung zuweisende Oppositionselemente. Raum und Zeit erscheinen so als bestimmte, Struktur (als ‚Substanz‘) konstruierende ‚Kategorien‘. In diesem Kontext wird ‚Mobilität‘, d. h. ‚Beweglichkeit‘ als Oppositionseinheit ›Beweglichkeit/Unbeweglichkeit‹ und ‚Dauer‘ als Oppositionseinheit ›Dauer/Nichtdauer‹ bestimmt. Beide Merkmale erscheinen jeweilig als eine Funktion von Raum⁴⁹⁹ und Zeit.⁵⁰⁰ Im Hinblick auf MIRKAS vorab zitierte Äußerung, in der es ankündigend heißt: „Categories of the basic system are a few binary oppositions concerning pitch, time, and loudness“,⁵⁰¹ fällt jedoch auf, dass der Raumbegriff an dieser Stelle nicht erwähnt wird. MIRKAS Strukturkonstruktion von Zeit als Raumbegriff (und umgekehrt) führt somit zu der Frage nach dessen diskursiver Funktion. Wie die nachfolgenden Ausführungen zeigen werden, liegt diese in der zeitlich linearen Verortung eines ‚sonoristic style‘ (Umwelt). Dieser ist Kontext eines für PENDERECKI daraus abzuleitenden Individualstils (System). Entsprechend dem impliziten teleologischen Vorverständnis, tritt PENDERECKIS Individualstil dann (zeitlos) als ein linear dazu bestimmten in Erscheinung.

MIRKAS Transfer des strukturalistisch auf Sprachzeichen bezogenen Prinzips von Oppositionierung dient dazu, zunächst PENDERECKIS ‚sonoristischen‘ Stil als geltend zu verankern. Jener Stil fungiert als eine auf ‚Synthese‘ gerichtete Voraussetzung für PENDERECKIS Personalstil, der ›sich‹ scheinbar auf der Metaebene der Dialektik zeitlos als ein Ereignis generiert, das seinen vermeintlichen Ausgang im „Sonoristic Structuralism of KRZYSZTOF PENDERECKI“ nimmt. Dieses Vorverständnis zieht eine, für die Rezeption von PENDERECKIS weiteren Kompositionen, wichtige Konsequenz nach sich, denn: Eine nach 1973

⁴⁹⁸ vgl. ‚mobility vs. immobility, continuity vs. discontinuity‘.

⁴⁹⁹ vgl. „spatial mobility vs. immobility“, „spatial continuity vs. discontinuity“.

⁵⁰⁰ vgl. „temporal mobility vs. immobility“, „temporal continuity vs. discontinuity“.

⁵⁰¹ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 31.

abweichend von ‚Sonoristik‘ anzutreffende Stilistik rekurriert zwar nicht mehr unmittelbar auf ‚PENDERECKIS sonoristischen-Strukturalismus‘ respektive PENDERECKIS ‚sonoristic style‘, beinhaltet jedoch durch die ‚wissenschaftlich‘ verbindliche Koppelung an diese (historische) Ausgangssituation die Bedeutungszuweisung eines Stils, der sich kontinuierlich reproduziert. Als ein solcher erweist sich PENDERECKIS Stil, der unausweichlich ‚natürlich‘ zu ‚Ausdruck‘ bestimmt erscheint. PENDERECKIS Stil nimmt sich nun unter der Kennung ‚Individualstil‘ als ein absolut aufzufassendes Ereignis aus, (von MIRKA) verankert durch ein diskursiv unabweisbares Generalvorzeichen.

Für die Rezeption bedeutet dies, sich von MIRKAS Anschluss an die Dialektik HEGELS lenken zu lassen. Widerspruch erweist sich hier auf der Ebene der Bildung eines mittels ‚Struktur‘ ‚natürlich‘ materialisierten Klangbegriffs, der als (unabweisbares) Ereignis erscheint. Rezeption von Klang ist als Rezeption von Klang-Struktur und Widerspruch zu Rezeption von Nicht-Klang-Struktur (vgl. „Chaos“) aufzufassen. Dessen Aufhebung erfolgt⁵⁰² durch ‚Synthese‘ auf einer ‚höheren‘ Ebene des Bewusstseins und dementsprechenden dialektischen Umschlag eines spezifisch ‚sonoristischen Stils‘ in einen Individualstil romantischer Prägung. Der Begriff Individualstil ist verknüpft mit der Genieästhetik und einem darin verankerten ‚neuen‘, sprich ‚modernen‘ Personalstil. Dieser verweist auf Beethoven. WILHELM SEIDEL führt dazu aus:

Beethovens Werke brachten das Phänomen des neuen Personal- und Werkstils unübersehbar zur Erscheinung [...] Die neue Genieästhetik betrachtet die individuelle Tonsprache als Errungenschaft des Komponisten, als den Ausdruck seiner Originalität, seiner Phantasie, seiner Energie und auch seiner Selbstbeherrschung. Alles Begriffe, die man [...] mit der Vorstellung von Freiheit verbindet.⁵⁰³

Konstitutiv für solcherart ‚individuelle Tonsprache‘ figuriert Zeit im Konzept MIRKAS als ein bestimmter, Sprachbedeutung zuweisender Strukturbegriff, der als ‚parameter [...] of auditory perception‘⁵⁰⁴ von der Autorin vorgestellt und verknüpft wird mit der Rezeption von Klang als einer Form, die unter dem Begriff ‚elementary structures‘ firmiert. ‚Sonoristischer‘ Klang,

⁵⁰² unter der Voraussetzung zuvor polar als defizitäre Gegensätze entworfenen Konstrukte von Klang-Struktur versus Nicht-Klang-Struktur

⁵⁰³ SEIDEL, WILHELM: „Stil“. In: LUDWIG FINSCHER (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil Bd. 8. A.a.O., S. 1754. In seinem mit der Verfasserin geführten Interview vom 16. März 2007 (Innsbruck) stellt PENDERECKI einen Vergleich seiner Person zu BEETHOVEN her. PENDERECKI teilt mit, er lasse sich nicht beeinflussen (sodass er - auch in Polen- darauf verzichte, Kritiken zu lesen oder sich mit KollegInnen zu treffen), so wie auch BEETHOVEN - so PENDERECKI - sich nicht habe beeinflussen lassen.

⁵⁰⁴ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 31.

welcher aufzufassen sein soll als eine Form von ‚Struktur‘, erweist sich in Bezug auf das Rezeptionsmerkmal Zeit als eine *elementare* ‚Einheit‘ im Sinne einer ‚*elementary structure*‘ zeitlich-räumlicher Dauer versus (‚leerstellenbedingter‘) Nichtdauer. Jene ‚*elementary structure*‘ wird dann auf zwei Ebenen funktionalisiert: Zum einen als musikalisch Spannung bezeugende (Sprach-)Struktureinheit, zum anderen als eine darin unter die Generalvoraussetzung von Widerspruch [HEGEL] zu setzende defizitäre. In der Folge schlägt Nicht-Dauer/Dauer um in „Anwesenheit“ (Dauer) eines „Zeitlosen“ („Nicht-Dauer“).

In der Figur des Zeitlosen erscheint jene ‚sonoristische‘ Struktureinheit per ‚Synthese‘ zu Fortschritt bestimmt, ein Ereignis, das sich niederschlägt in ‚Ausdruck‘. So erscheinen u.a. die von MIRKA gewählten Termini „loud vs. soft dynamics“⁵⁰⁵ als „*elementary structures*“, die offenbar zweierlei bezeugen: Zum einen ‚begrifflich‘ polarisierte Gegensätze, zum anderen ‚semantisch‘ ‚Struktur‘ aufweisende ‚Einheit‘. Übertragen auf MIRKAS Zeitbegriff bedeutet dies, Rezeption von Klang („*sound matter*“) als eine ‚zeit-raum‘- bzw. ‚phasen‘-bestimmte Struktur von Klangfläche sowie dessen binnenstrukturierende Klangfarbe - hier ‚sonoristischen Stils‘ - im Sinne eines a priori zeitlos Anwesenden stilgenerierender ‚Substanz‘ zu materialisieren bzw. zu konstruieren. Rezeption von Klang wäre demnach ein normatives (und dementsprechend defizitär vorentworfenen) System - verweisend auf defizitär zugeschnittene Rezeption von Nicht-Klang (bestimmt als nicht-sonoristisch-strukturalistische) -, welches sich durch Rezeption eines zu Fortschritt bestimmten Stils (Umwelt) selbst erhalte.

Ein zu Fortschritt bestimmter Stil – wie der PENDERECKIS - ist demnach gekennzeichnet durch das Generieren bestimmter Rezeption, hier der Rezeption von ‚Ausdruck‘ oder, kultursoziologisch formuliert, durch eine Identität sichernde (Rezeptions-)Nachfrage eines publikumswirksam zur Vorstellung gebrachten (vom Rezipienten „geglaubten“) ‚wissenschaftlichen‘ (Rezeptions-)Erlebnis-Angebots.

2.5.3 ‚Stil‘ - ein konstruierter Prozessbegriff

In ihrem als „Conclusions“ bezeichneten Abschnitt stellt MIRKA unter dem Gliederungspunkt „Periodisation of Penderecki’s output“ die Zuordnung der Kompositionen PENDERECKIS unter

⁵⁰⁵ a.a.O., S. 148.

sechs Unterordnungspunkten in zeitlicher Reihenfolge vor. So heißt es in ihrem Inhaltsverzeichnis:

„16.1 Pre - Sonorism (1956-59) 16.2 Sonoristic Period Proper (1960-62) 16.3 Choral Works 16.4 Passion 16.5 Late Sonorism (1963-73) 16.6 Post Sonorism“.⁵⁰⁶

Zunächst fällt auf, dass der für MIRKAS Untersuchung entscheidende Terminus ‚sonoristic style‘ in diesem Rahmen sowie im gesamten Inhaltsverzeichnis überhaupt nicht vorkommt. Um sich MIRKAS Stilbegriff dennoch zu nähern, eignet sich eine Äußerung der Autorin zur *Lukaspassion*, in der sie bemerkenswerter Weise einen auf das Merkmal ‚sonoristic‘ bezogenen Technikbegriff verwendet. In ihrem Text heißt es dazu: „If in the **Passion** both compositional techniques - sonoristic and twelve-tone - existed side by side, they fused together in works at about the same time and subsequently“.⁵⁰⁷

2.5.3.1 im Kontext ‚fusionierender‘ Kompositionstechnik

An dieser Stelle stellt sich die Frage, welchen Technikbegriff MIRKA zu Grunde legt. Wie die Äußerung zeigt, führt die Autorin ‚Sonorismus‘ hier vergleichbar zum Zwölftonsystem als geschlossenes System einer kompositorischen Technik ein. Aus dieser Perspektive werden Sonorismus und Zwölftontechnik als kompositorische Techniken der *Lukaspassion* beobachtet und als zwei verschiedene für sich selbst geschlossene Techniksysteme nebeneinandergestellt. Das Konzept eines - wie sich zeigen wird - nur vermeintlichen Nebeneinanders beider Systeme (im Zitat bereits angedeutet durch Verwendung der Vokabel ‚fused‘) dient der Autorin im Weiteren dazu, ihren dialektisch zugeschnittenen Stilbegriff zu entwerfen. So ergänzt sie: „This fusion of techniques gave rise to the period that can be called the late sonoristic stile (in contradiction to sonorism proper, the primary focus of the present study“.⁵⁰⁸ MIRKAS hier zur Vorstellung gebrachter ‚late sonoristic style‘ gilt einer zeitlichen Phase (‚period‘), welche die Autorin als ‚fusion of techniques‘ kennzeichnet. In der von ihr gemachten Unterscheidung zwischen Sonorismus in ‚Reinform‘ (‚sonorism proper‘) und Abweichungen von dieser - namentlich einem ‚späten (!) sonoristischen Stil‘, vorgestellt in spezifischer Form eines

⁵⁰⁶ MIRKA, DANUTA: A.a.O a.a.O., Gliederung S. VI.

⁵⁰⁷ a.a.O., S. 343.

⁵⁰⁸ a.a.O.

Widerspruchs (,in contradiction to‘) -, zeigt sich eine von der Autorin entworfene Grenze. Diese markiert MIRKAS Entwurf von ‚Sonorismus‘ als (Personal-) stilbegründendem Substanzbegriff.

Betrachten wir die Verwendung des Technikbegriffs bei MIRKA, so fällt auf, dass die Autorin nicht nur allgemein von einer Phase des ‚Sonorismus‘ spricht, sondern spezifizierend von einer Phase des ‚sonorism proper‘ (vgl. „Sonoristic Period Proper (1960-62)“). Hier stellt sich die Frage, was MIRKA mit ‚proper‘ bezeichnet. Um diese Frage zu klären, kehren wir zur Grenzfunktion der *Lukaspassion* zurück. Wie jenes auf ‚Fusion‘ verweisende Zitat zeigt, qualifiziert die Autorin eine Grenze in Form eines Gegensatzes. Diesen konstruiert sie zwischen ‚sonorism proper‘, der Phase, in welcher bezeichnender Weise im Verhältnis zu PENDERECKIS vorausgehenden Kompositionen eines „Pre-Sonorism“ (1956-59) „a crucial change of compositional technique took place“⁵⁰⁹, und einem sogenannten ‚late sonoristic stile‘. Zum Kapitel „Sonoristic Period Proper (1960-62)“ erläutert die Autorin jenen ‚crucial change‘, indem sie spezifiziert :

Those pieces depart from the style of the pre-sonoristic works, not merely through their break with tradition, but to an even greater extent through their separation from influences of the Western avant-garde.⁵¹⁰

Der Begriff ‚Grenze‘, definiert als „steigerbare Leistung“, ⁵¹¹ verweist auf sich selbst als eine Funktion der Ausdifferenzierung. Diese impliziert einen Zuwachs von Grenzen, d. h. konkret, einen Zuwachs von Grenzen in der Kommunikation MIRKAS. Zunächst ist zu prüfen, welchen Beschreibungsgegenstand die Autorin als Grenze und d. h. hier als Gegensatz, gekennzeichnet als ‚contradiction‘, markiert. Ausgehend von der für ihre Analyse in Anspruch genommenen Definition des Begriffs ‚contradiction‘, in der die Autorin feststellt: „Contradiction is an opposition between a sentence *s* and its negation $\neg s$ “, ⁵¹² geht es der Autorin um das aristotelische Prinzip des Satzes vom ausgeschlossenen Dritten, einem Prinzip der formalen Logik, das allgemein dem ‚Zweiwertigkeitsprinzip‘ (,principle of bivalence‘) entspricht. ⁵¹³ Übertragen auf ihre infrage stehende Äußerung bedeutet dies, die auf PENDERECKIS ‚Sonorismus‘ bezogenen Begriffe Technik (,sonorism proper‘) und Stil (,late sonoristic stile‘ bzw. ‚fusion of techniques‘) als Gegensatzpaar zu entwerfen. Das System der Logik, auf das sich die Autorin namentlich bezieht, impliziert jedoch auch eine weitere, auf Widerspruch

⁵⁰⁹ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 338.

⁵¹⁰ a.a.O.

⁵¹¹ LUHMANN, NIKLAS: *Soziale Systeme*. A.a.O., S. 54.

⁵¹² MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 32.

⁵¹³ dazu ausführlich, P. STEKELER-WEITHOFER: „Satz vom ausgeschlossenen Dritten“. In: JOACHIM RITTER (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. A.a.O., S. 33756 (vgl. HWPh Bd. 8, S. 1198).

bezogene Denkfigur, namentlich ‚contrariety‘. Diese definiert die Autorin als „Another type of logical opposition [...] constituting a relation of two positive logical sentences s_1 vs s_2 “. ⁵¹⁴ Die Figur ‚contrariety‘ entspricht dem Satz vom (ausgeschlossenen) Widerspruch und impliziert, dass zwei sich widersprechende Aussagen nicht zugleich zutreffen können. ⁵¹⁵ Demnach geht es MIRKA nicht nur um die formallogische Figur der Oppositionierung von Technik und Stil, sondern zusätzlich darum, ‚eine Seite des Widerspruchs‘ als wahr oder falsch zu qualifizieren.

In der Folge fragt sich: Sollen ‚sonorism proper‘ und ‚late sonoristic stile‘ als Termini verwendet werden, die das Zeitliche, d. h. die Gegensätzlichkeit der beiden in Frage stehenden Zeitabschnitte - 1960-1962 zu 1963-1973 - im Hinblick auf Kompositionen PENDERECKIS kennzeichnen und, darauf bezogen, Gegensätzlichkeit zwischen ‚sonoristischer Technik‘ (‚sonorism proper‘) und ‚spätem sonoristischen Stil‘ (‚fusion of techniques‘) markieren? Oder kennzeichnet die Autorin einen bereits normativ als ‚Einheit‘ vorausgesetzten Gegensatz als ‚wahr‘ oder ‚falsch‘, der durch eine dem Rezipienten nicht transparent gemachte Vor-Selektion Kontingenzen im Verborgenen ausschließt? Von Letzterem ausgehend, wären die Ereignisse Technik und Stil keine formallogischen Oppositionen, sondern Figuren ideologischen Zuschnitts. Der auf formaler Logik basierende Gegensatz folgte dann dieser nur scheinbar, da ihm eine ideologische Entscheidung vorgeordnet wäre.

An dieser Stelle ist auf den ‚Sonorismus‘ auszeichnenden Zusatz ‚proper‘ noch einmal zurückzukommen. Unklar ist: Was soll hier Passung markieren? Der Zeitpunkt des Erscheinens ‚sonoristischer‘ Kompositionen PENDERECKIS? Die ‚sonoristische‘ Kompositionstechnik des Komponisten? Oder beides? Wenn beides als passend vermittelt werden soll, bedeutete dies, der Zeitpunkt (1960-62), an dem die ‚sonoristische‘ Technik PENDERECKIS auftrat, war passend, sodass genau diese Technik (und keine andere) zu genau diesem Zeitpunkt auftreten konnte, und umgekehrt. Ein ‚passender‘ Zeitpunkt, zu dem etwas vermeintlich Bestimmtes auftritt, macht auf Zeit als ein Ereignis aufmerksam, das als irreversibles zur Vorstellung gebracht wird, d. h. auf Zeit als prozessuales Ereignis, denn das Aufgetretene - hier die ‚sonoristische‘ Technik PENDERECKIS, zu der MIRKA schreibt

Besides **Anaklasis** and **Threnody** the musical output of this period includes **Dimensions of Time and Silence**, **String quartet No.1**, **Polymorphia**, **Fluorescences** and **Canon**. In all these pieces both, the basic and the timbre system are operative

⁵¹⁴ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 43.

⁵¹⁵ dazu ausführlich, P. STEKELER-WEITHOFER: „Satz vom (ausgeschlossenen) Widerspruch“. In: JOACHIM RITTER (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. A.a.O., S. 33768 (vgl. HWPh Bd. 8, S. 1202).

- konnte anscheinend weder vor 1960 noch nach 1962 in Erscheinung treten. Insofern nimmt sich MIRKAS Vor-Selektion als eine Funktion der Konzeption eines bestimmten, hier linearen Zeitbegriffs aus, sodass ein an Sprache orientierter ‚Sonorismus‘ PENDERECKIS als konkretes, einer bestimmten zeitlichen Reihenfolge geschuldetes Ereignis erfahren wird (bzw. werden soll).

Vor dem Hintergrund eines linearen Zeitbegriffs, aufzufassen als Prozess⁵¹⁷, erweist sich demnach jener infrage stehende Gegensatz nicht als eine Funktion von Kontingenz, sondern als ein Begriff der Substanz. MIRKAS teleologischem Vorverständnis entsprechend, ist jenem Gegensatz ein defizitärer Technikbegriff vorgeordnet, der - vergleichbar zur Stilkonstruktion - in Form einer von der Autorin nicht transparent gemachten Anschlussfigur an HEGEL (und nicht aufgrund einer logischen Schlussfolgerung, die auf dem Satz des ausgeschlossenen Widerspruchs beruht) dialektisch zugeschnitten ist. Technik und Stil bilden danach, implizit für jenen ‚sonorism proper‘, eine ‚Sonorismus‘ als Substanzbegriff konstruierende ‚Synthese‘. Der positive Umschlag der jeweilig defizitär vorauszusetzenden Teilelemente in ihr Gegenteil ermöglicht dann jene ‚fusion of techniques‘, bezeichnet als ‚late sonoristic style‘. Gekennzeichnet als ideologisches Konstrukt dialektischer Provenienz, bereitet diese auf den teleologisch bedingten Wechsel vor. Erwartbar schlägt jenes negativ besetzte zeitlineare Element eines ‚late‘ (positiv) um in ein zeitgemäßes, mündend in Strukturalismus. Dieser figuriert als maßgebliches Merkmal eines prozessual »sich entwickelnden« ‚Sonorismus‘, welcher bestimmt ist als ein genuiner, namentlich ‚sonoristic structuralism of KRZYSZTOF PENDERECKI‘.

In seinem Aufsatz *Style and the Attribution of Musical Works*, problematisiert JOHN SPITZER das Verhältnis von Stil und Autorschaft als einen prominenten Topos der Kunst - und Musikgeschichte, den er methodisch hinterfragt. Dem Anschein nach objektiv, nehmen sich auf Stil bezogene Analysen für SPITZER nur vordergründig als ‚wissenschaftlich‘, hintergründig hingegen als *Kritik* aus. Diese erweise sich als subjektiv angelegte Methodik, die es ermöglichen soll, Authentizität zu konstruieren, um darüber den Mythos von Autorschaft aufrechtzuerhalten. Als eine Methode der Klassifikation und dialektische Kategorie ist ‚Stil‘

⁵¹⁶ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 338. Einschränkend weist die Autorin darauf hin: „The only exception in this respect is *Threnody*, where the timbre system does not operate because of insufficiently developed articulatory resources“. DANUTA MIRKA: A.a.O.

⁵¹⁷ zum Prozessbegriff vgl. vorliegende Untersuchung, Abschnitt I 3.5.2.

ausgerichtet am Stil einzelner Künstler, konstruiert Stilklassen und stellt darüber *soziale* Distinktion her. Dialektik zeige sich in der Beobachtung, dass „The existance of one style class presuppose the existance of others“⁵¹⁸, sodass „Dutch painting can be a style only, if there are other national painting styles: French, German, Italien. A Beethoven ‚middle period‘ style implies an early period and a late period“.⁵¹⁹ *Soziale* Distinktion zeigt sich in der Konsequenz der für Stilklassen gesetzten Voraussetzung. Danach werden - unter der Bedingung, dass „an object or an activity is considered to be art“⁵²⁰ – Kunstwerken Gruppen von Merkmalen zugewiesen, um sie von Kunstwerken anderer zu unterscheiden. SPITZER beobachtet:

Art works are devided into style classes on the basis of ‚traits‘: perceptible features that members of a style class share with one another but not with members of other style classes.⁵²¹

Mit dem Terminus ‚Stil‘ versehene Artefakte klassifizieren somit nicht nur ihren (im emphatischen Sinn als Kunst ausgewiesenen) Gegenstand, sondern auch Personenkreise, die den jeweiligen Stilklassen entsprechend (nicht) dazu gehören. Methodisch beruhen ‚wissenschaftliche‘, auf ‚Authentizität‘ verweisende Nachweise, auf einem Zirkelschluss: Stil und Autor, Autor und Werk, bestätigen sich (idealerweise) wechselseitig über Stil(-klassen) konstruierende Merkmale (bei noch unbekanntem Kunstwerken) oder werkanalytisch deduzierte Stilmerkmale (bei bekannten Künstlern). Für Untersuchungen von Musik wird mit dem Ziel „to develop more objective methods of style - critical attributions“⁵²², ein sogenannter „activity index“⁵²³ herangezogen, d. h. ein Messwert, der „a means of quantifying the interaction of pitch, rhythms and harmony“⁵²⁴ zur Verfügung stellen soll. Der Autor macht deutlich: „Activity analysis assigns numerical values to combinations of traits, representing a composer’s personal style as a range of values“.⁵²⁵ PAYMER ermöglicht jener ‚activity index‘, den Stil PERGOLESIS als ‚Einheit‘ und dementsprechend als ‚Personalstil‘ auszuweisen. Methodisch ähnliche Vorhaben bezeugen „the authorship of keyboard and chamber music attributed to Haydn“.⁵²⁶ „Like PAYMER“, so SPITZER, „he [SCOTT FRUEHWALD - die Verf.]

⁵¹⁸ SPITZER, JOHN: „Style and the Attribution of Musical Works“. In: FOTIS JANNIDIS/GERHARD LAUER/MATÍAS MARTÍNEZ/SIMONE WINKO (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999, S. 500.

⁵¹⁹ a.a.O.

⁵²⁰ a.a.O., S. 499.

⁵²¹ a.a.O., S. 500.

⁵²² a.a.O., S. 504.

⁵²³ a.a.O., S. 505.

⁵²⁴ a.a.O.

⁵²⁵ a.a.O., S. 505-506.

⁵²⁶ a.a.O., S. 506.

uses [...] combinations of traits quantified by means of ‚activity analysis‘.⁵²⁷ Allerdings scheinen „Fruehwalds Haydn traits [...] technical and rather remote from what a listener perceives as musical style“.⁵²⁸ Für SPITZER stellt sich somit die Frage, inwieweit Versuche Aussagen über Stil ermöglichen, die unter Vorzeichen eines kaum Hörbaren verortet werden. Im Ergebnis, so zeigt sich, dienen die Beobachtungen als Grundlage impliziter Wertung. Wertung erfolgt unter einer nur vorgeblichen Unterscheidung zwischen Stil und Technik. „Technique“ so der Autor, „refers“ im Unterschied zu Stil „to less evident traits“⁵²⁹. Sogenannte „Technical traits“ übernehmen die Aufgabe, „[to - die Verf.] sort artifacts into classes according to ‚how rather than what‘“.⁵³⁰ Über ‚technical traits‘ beschriebene Form, wird dann unter der Maßgabe, dass „Stylistic traits‘ are the result, however, of ‚technical means‘“⁵³¹, von ‚stylistic traits‘ nur scheinbar unterschieden. Im Ergebnis konstituieren Stil und Technik sich wechselseitig und bezeugen dementsprechend über Wert zuweisende Benennungen wie „skillful treatment of texture“⁵³² im Vergleich zu Wert mindernden Bezeichnungen wie „lacks melodic or rhythmic distinctiveness“⁵³³, welche der miteinander verglichenen „keyboard sonatas attributed to Haydn“⁵³⁴, ‚authentisch‘ ist. Wechselseitig und diesem Zuschnitt entsprechend normativ legitimieren sich wahrnehmbare und nicht wahrnehmbare Merkmale als explizite Indikatoren für Stil und implizite Indikatoren für dessen Qualität. Das heißt in der Umsetzung, (Stil)Kritik „judges whether the work contains perceptible traits of the composer’s style“ und „also judges in a more intuitive way whether the quality of the work is comparable to the rest of that composer’s oeuvre“.⁵³⁵ Dazu, „The critic“, so SPITZER erläuternd,

„compares a disputed work to an ‚ideal type‘ that he has formed in his imagination of the purported composer’s works and accepts or rejects it according to how close it comes to that ideal in both style and quality“.⁵³⁶

Im Ergebnis zeigt sich: „Style and quality are judged in a single operation“⁵³⁷, d. h. „a judgment about musical authenticity is in essence a value judgment“.⁵³⁸ Vor dem Hintergrund seiner

⁵²⁷ a.a.O.

⁵²⁸ a.a.O.

⁵²⁹ a.a.O., S. 507.

⁵³⁰ a.a.O.

⁵³¹ a.a.O.

⁵³² a.a.O., S. 508.

⁵³³ a.a.O.

⁵³⁴ a.a.O.

⁵³⁵ a.a.O., S. 509.

⁵³⁶ a.a.O., S. 510.

⁵³⁷ a.a.O., S. 509.

⁵³⁸ a.a.O., S. 510.

Beobachtungen kommt SPITZER zu einer aufschlussreichen Konklusion. Zu dieser heißt es: „When people listen to a piece by a famous composer [...] they want to make contact with an admired and powerful person“.⁵³⁹ Unter dieser Voraussetzung erweisen sich Stilfragen als eine Strategie, die darauf ausgerichtet ist, Teilhabe an Reputation zu ermöglichen. Ist die Reputation gesichert, „the ‚style‘ of the painter, composer or author is the vehicle of that contact“.⁵⁴⁰ Dieser „style“ nimmt sich dann aus als gesuchte „concrete, unique essential entity transmitted from the great man to a modern viewer, reader or listener“.⁵⁴¹

In MIRKAS im Vorfeld festgelegten, einheitsstiftenden Passung (eines ‚sonorism proper‘ oder auch ‚sonoristic style‘ oder ‚sonoristischem Strukturalismus‘), figuriert ‚Sonorismus‘ als - durch PENDERECKI - ‚Substanz‘ vermitteltes und (gekoppelt an die Person PENDERECKIS) zeitlos ›sich‹ vermittelndes „Wahres“. ‚Sonorismus‘, dargestellt als Substanzbegriff, der einem linear aufzufassenden Prozess geschuldet sei, lenkt den Rezipienten in eine Richtung, in der die Autorin MIRKA über das vermeintlich bestimmte zeitliche Nacheinander der einzelnen Zeitabschnitte nicht informiert, sondern erzählt. Die zeitliche Spezifizierung eines „Pre-“, „late-“ oder „Post-“ ‚sonorism‘, so wird weiterführend zu zeigen sein, ordnet dann den bislang augenscheinlich linear konzipierten Prozess ‚Sonorismus‘ der Struktur ‚Sonorismus‘ unter, denn Struktur korreliert im Text MIRKAS mit ‚Ausdruck‘, firmierend unter dem Begriff „expression plane“.⁵⁴²

2.5.3.2 von Kontinuität

Ergänzend bestimmt MIRKA im Vorfeld ein Zeit strukturierendes Konzept der Kontinuität. Im Rahmen von Struktur erscheint Zeit reversibel. Reversibel nähme sich somit die jeweilige Ausprägung des ‚Sonorismus‘ PENDERECKIS aus. MIRKAS Zeit strukturierendes Konzept wird, da ebenso vorselektiert, als Geltung erfahren, was u. a. heißt, dass PENDERECKIS kompositorisches Vermögen, seiner Musik ‚Ausdruck‘ zu verleihen, eine Konsequenz seiner Musik als einer zu Fortschritt bestimmten aufzufassen ist.

⁵³⁹ a.a.O.

⁵⁴⁰ a.a.O.

⁵⁴¹ a.a.O.

⁵⁴² MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 355.

Vor dem Hintergrund eines vorentworfenen Konzeptes zeitlicher Linearität (Prozess) und Kontinuität (Struktur) scheint es dem Kontinuitätsgedanken dann nur entsprechend, dass ‚sonoristischer‘ Technik PENDERECKIS ein „style of [...] pre-sonoristic works“⁵⁴³ vorausginge. ‚Sonoristischer‘ Technik folgte somit nicht nur ein zeitlich bestimmter, hier ‚spät-sonoristischer‘ Stil, sondern ihr ginge auch ein ebenso zeitlich bestimmter, allerdings merkmalsunspezifisch allgemeiner Stil kompositorischer Arbeiten voraus, konkretisiert als „style [...] of works“⁵⁴⁴. Diese kompositorischen Arbeiten nehmen sich, in einer Art Vorstadium, als ‚sonoristisch-stilistische‘ (‘pre-sonoristic‘) Versuche oder Entwürfe (noch) nicht manifestierbaren ‚Ausdrucks‘ aus. Systemlogisch scheinen diese stilistisch defizitären ‚vor-sonoristischen‘ Versuche ausgerichtet auf ein bestimmtes, Fortschritt bezeugendes (individual-) stilistisches Ziel.

Jener unspezifische „style [...] of works“ ist (noch) nicht signifikant. Er firmiert somit (noch) nicht stilistisch unter dem Begriff des „pre-sonoristic“ - „beyond the reach of the sonoristic style“⁵⁴⁵ - , sondern (erst) zeitlich bestimmbar als eine Art vorbereitende „pre-sonoristic period“.⁵⁴⁶ In antizipierender Geste biologischen ‚Wachstums‘, veranschaulicht als „puppyish‘ period in which his [PENDERECKIS – die Verf.] musical language was only starting to crystallize (see Cwikliński and Ziarno 1993)“⁵⁴⁷, zeichnet sich diese Phase nach MIRKA offenbar noch durch fehlende ‚Autonomie‘ des Komponisten aus, welche sie buchstäblich dingfest macht an „various stylistic influence“⁵⁴⁸ anderer Komponisten, wie beispielsweise CARL ORFF oder „the late STRAWINSKY“ (beide in Bezug auf PENDERECKIS *Psalmen Davids*), BOULEZ (hier PENDERECKIS *Strophen*) oder „the influence of the music of Luigi Nono“ (im Hinblick auf PENDERECKIS Musikstück *Emanationen*).⁵⁴⁹ Während PENDERECKIS ‚sonoristic style‘ somit - dem Kontinuitätsgedanken folgend - ‚zumindest‘ zeitlich in Form einer ‚pre-sonoristic period‘ vorbereitet erscheint, macht MIRKA - Kontinuität dann räumlich vervollständigend - auf eine einheitsstiftende Stilvorstellung aufmerksam, die nun offenbar PENDERECKIS gesamtes Oeuvre - und damit auch jene „puppyish‘ period“ der Jahre 1956-59 – in Form eines Metakonzepts umspannt. Als solches eignet sich nicht ein anhand von Merkmalen ausdifferenzierbarer Stil, sondern dessen vermeintliche Rückführung dahin, woher er bereits schon vor jener ‚pre-sonoristic period‘ gekommen zu sein scheint. Dieses

⁵⁴³ a.a.O., S. 338. Vgl. „Pre - Sonorism (1956-59)“, a.a.O.

⁵⁴⁴ a.a.O.

⁵⁴⁵ a.a.O.

⁵⁴⁶ a.a.O.

⁵⁴⁷ a.a.O.

⁵⁴⁸ a.a.O.

⁵⁴⁹ a.a.O.

Sinnstiftende ist omnipräsent und nur unter Vorzeichen dialektischen Umschlags zu dechiffrieren auf einer ‚höheren‘ Ebene des Bewusstseins (HEGEL), hier terminologisch kulminierend in einem „stylistic center of gravity“⁵⁵⁰, welches namentlich verortet wird in „romanticism“⁵⁵¹. Romantik als Zentrum eines in Anlehnung an HEGELS Dialektik entworfenen Stilbegriffs eignet sich dann, fortlaufende Versöhnung durch Synthese zu garantieren, hier „the great synthesis“⁵⁵², in welcher der Stilbegriff als ein in unterschiedlicher Ausprägung auf Romantik verweisender Substanzbegriff das Fortbestehen einer musiksprachlichen Struktur auch in den aktuell ‚post-sonoristischen‘ Kompositionen vgl. („Post Sonorism“) PENDERECKIS sicherstellt.

Deutlich wird, dass der Stilbegriff der Autorin MIRKA im Kontext eines von ihr durch Vor-Selektion bestimmten Zeitbegriffs - hier durch Vor-Selektion von Zeit als Struktur - eine besondere Bedeutung einnimmt. Ob als „Pre-“, „Proper-“, „Late - “ oder „Post - “ 'Sonorism', PENDERECKIS einmal - hier von MIRKA – »entdeckte« Sprachstruktur ‚sonoristisch-stilistischer‘ Provenienz generiert sich unabdingbar als stilbildende ‚Substanz‘ im Sinne von ‚Ausdruck‘ und damit als etwas vermeintlich zeitlos auf Fortschritt Verweisendes in der Person KRZYSZTOF PENDERECKIS als einem „zum »Menschen« erhöhten“⁵⁵³ Komponisten, dessen Stil als Personalstil in Erscheinung tritt.

Exkurs: Der Autor als Konstrukt oder: Zur Funktion WILHELM SEIDELS als Agent

Zum Begriff Personalstil schreibt der Autor WILHELM SEIDEL: „Nichts hat die Bedeutung des Begriffs gefördert wie die Identifizierung von Individuum und Stil“.⁵⁵⁴ Was SEIDEL hier unter „Identifizierung“ versteht, wird im weiteren Textverlauf deutlich. So macht der Autor zunächst auf einen für Stil geltenden „normativen Charakter“⁵⁵⁵ aufmerksam, zu dem es heißt:

Mit der Orientierung auf die Person des Autors verliert der Stilbegriff seinen normativen Charakter nicht. Der Personalstil artikuliert sich nicht in fassungslosen, unkontrollierten Expressionen. Er ist an die Normen gebunden, die ein Komponist im Dialog oder in der Auseinandersetzung mit der Konvention und nicht zuletzt mit

⁵⁵⁰ a.a.O., S. 348.

⁵⁵¹ a.a.O.

⁵⁵² a.a.O.

⁵⁵³ SEIDEL, WILHELM: „Stil“. In: LUDWIG FINSCHER (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopadie der Musik*. Sachteil Bd. 8. Kassel 1998, S. 1744.

⁵⁵⁴ SEIDEL, WILHELM: „Stil“. A.a.O., S. 1743.

⁵⁵⁵ a.a.O.

sich selbst errungen hat.⁵⁵⁶

Für den Rezipienten wird deutlich: Personalstil erscheint grundsätzlich gebunden an „Expressionen“, d. h. er ist an einen, künstlerisch wie auch immer zur Vorstellung gebrachten, ‚Ausdruck‘ gebunden. „Expressionen“ jedoch gerieren sich nur dann als (personal-)stilbildend, wenn sie in bestimmter Form, d. h. hier „nicht fassungslos, unkontrolliert“, in Erscheinung treten. Weiterhin legt SEIDEL dar: „Musikgeschichtlich ist der Personalstil eine Errungenschaft des 19. Jahrhunderts“ und informiert am Beispiel der zeitspezifischen Bedeutung BEETHOVENS: „die neue Genieästhetik betrachtet die individuelle Tonsprache als Errungenschaft des Komponisten, als den Ausdruck seiner Originalität“.⁵⁵⁷ SEIDEL folgend gab LENZ

dem Stilbegriff die neue, in die Zukunft weisende Wendung. Er [W. VON LENZ – die Verf.] dynamisiert den Begriff und erklärt den Schaffensprozess und - progress Beethovens zum Ergebnis einer lebenslangen Arbeit am personalen Stil.⁵⁵⁸

SEIDEL definiert Stil als „Qualität eines Ornamentes“⁵⁵⁹. Er berühre nicht „die Substanz des Tonsatzes“.⁵⁶⁰ Daran angelehnt zieht SEIDEL den Schluss: „Vielleicht hat man deshalb im 17. Jh. den Stilbegriff oft dort gemieden, wo man die Musik im Blick aufs Substanzielle, auf die Satzarten, differenziert hat“.⁵⁶¹ Auffällig ist die wiederholt vorkommende Verwendung des Substanzbegriffs des Autors SEIDEL. So führt er fort

Die Identifikation des Stils mit dem Ornamentalen wird nicht unter allen Umständen gewahrt. In einer Stilwende, wie es die um 1600 war, gehen stilistische Änderungen mit Eingriffen ins konventionelle Regelwerk, ja in die Substanz der Musik einher.⁵⁶²

Da der Substanzbegriff (der u. a. im Gliederungsabschnitt „Ornament und Wirkung“ in der Folge von zwölf Sätzen vier Mal verwendet wird) vom Autor weder definiert noch gesondert markiert vermittelt wird, stellt sich die Frage, ob der Rezipient über den Gegenstand ‚Stil‘ informiert werden soll, oder ob der Autor von *seiner* Vorstellung dessen, was er subjektiv unter ‚Stil‘ versteht, mittels jenes lexikalischen Artikels erzählt.

⁵⁵⁶ a.a.O.

⁵⁵⁷ SEIDEL, WILHELM: „Stil“. In: LUDWIG FINSCHER (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopadie der Musik*. A.a.O., S. 1753.

⁵⁵⁸ a.a.O.

⁵⁵⁹ a.a.O., S. 1742.

⁵⁶⁰ a.a.O.

⁵⁶¹ a.a.O.

⁵⁶² a.a.O.

Mit seinem Verweis auf SCACCI, der „1649 den Kontrapunkt zur unteilbaren, auch stilistisch nicht angreifbaren Substanz der Musik [erklärte – die Verf.]“⁵⁶³ - sodass

Stilabhängig [...] nur das Ergebnis der kompositorischen Praxis [war – die Verf.]: das Oberflächliche, die Art, wie Musik zur Erscheinung gebracht wird, die Temporalverfassung, der Satz - und Besetzungsstil sowie die Gattung⁵⁶⁴,

macht SEIDEL deutlich: „Der Stil hört [...] auf, ein Oberflächenphänomen zu bezeichnen, wo er wie der moderne Personalstil die ästhetische Authentizität der Musik garantiert“.⁵⁶⁵ Das Zitat zeigt, dass der Stilbegriff implizit auf einen Wertungsdiskurs rekurriert. Als „Oberflächenphänomen“ erscheint Stil als Hinweis auf den Diskursgegenstand „Tiefe“ und damit auf eine vermeintlich eingeschriebene Negativkonnotation ‚fehlender‘ „Tiefe“.

SEIDELS Erzählmodus dialektischer Provenienz rekurriert auf einen ‚historischen‘ Musikbegriff, dessen Vermittlung BERND SCHIRPENBACH signifikant als ‚hermeneutische Überschreibung‘ demaskiert. Als Ergebnis jener ‚hermeneutischen Überschreibung‘ zeigt sich hier eine rationalisiert zur Vorstellung gebrachte Auffassung SEIDELS, in der der Autor vorgibt, HANSLICKS Ansatz ‚in dessen Sinne‘ nicht ästhetisch zu normieren, sondern ›historisch‹ zu objektivieren und der Gegenwart (entsprechend modifiziert) anzupassen. Dies bedeutet, unter dem Geltung beanspruchenden Etikett eines (musik-)wissenschaftlich ‚Historischen‘, HANSLICKS musikästhetische Werkautonomie in exakt SEIDELS (subjektiv) musikästhetischer Intention als eine vermeintlich (musikwissenschaftlich objektiv) geschichtlich zu betrachtende (täuschend) darzustellen. In der Folge rückt in entdifferenzierender Geste Wissenschaft, ausgewiesen als historische, in den Dienst der Ästhetik, konkret in den Dienst der Ästhetik SEIDELS.

Dementsprechend zeigt sich für SCHIRPENBACH durchaus SEIDELS, auf Legitimation *seines* Kunstbegriffs zielende, den musikwissenschaftlichen Diskurs ästhetisch lenkende Absicht. SCHIRPENBACH legt dar: „Erstens soll dadurch der spekulative Begriff ästhetischer Form zur Deckungsgleichheit mit dem konkreter musikalischer Formen gebracht werden und zweitens der Werkbegriff mit dem des Werks“.⁵⁶⁶

⁵⁶³ SEIDEL, WILHELM: „Stil“. In: LUDWIG FINSCHER (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopadie der Musik*. A.a.O.

⁵⁶⁴ a.a.O.

⁵⁶⁵ a.a.O., S. 1743.

⁵⁶⁶ FISCHER, ERIK (Hrsg.) *Monolithographie Bd. II*: A.a.O.

2.5.3.3 von ‚meaning‘

In ihrem „postscript“ spricht MIRKA in Bezug auf die von ihr analysierten Musikstücke noch einmal zusammenfassend von einem *sonoristic style*, zu dem es heißt: „In this book, the entire discussion of Penderecki’s sonorism is founded on an analogy to language. The sonoristic style was discussed as a specific sort of musical language“.⁵⁶⁷ Wie das Zitat zunächst zeigt, fasst MIRKA die strukturalistische Differenzierung von Sprache in ‚langage‘, ‚langue‘ und ‚parole‘ in einem ersten Schritt unter dem Begriff ‚Sprache‘ (‚language‘) zusammen. In einem zweiten Schritt konzentriert sich die Autorin auf das in Bezug auf PENDERECKIS ‚sonoristischen Stil‘ für Sprache und Musik vermeintlich Gemeinsame von ‚meaning‘. In Form einer Negativdefinition schreibt die Autorin vorab dazu: „Of course, musical meaning is not meant here as any naive translation of music into words“.⁵⁶⁸ In der Folge wird dann deutlich, was MIRKA als ‚musical meaning‘ kenntlich zu machen versucht. So geht es ihr um die Frage nach musikalischer Bedeutung, die als ‚Substanz‘, d. h. als Verweis auf ‚Substanz‘ musikalischen ‚Inhalts‘, sprachliche Bedeutung aufweist. So schreibt sie: „Yet there remains one of the most embarrassing and vague problems, that of the substance of musical signifieds“.⁵⁶⁹ ‚Substance of musical signifieds‘ sucht die Autorin dann durch eine dem Rezipienten deutlich gemachte Differenzierung zwischen ‚meaning‘, im Sinne von Inhalt (‚content‘) und ‚meaning‘, im Sinne von Ausdruck (‚expression‘) sowohl metaphorisch, als auch - unter Verweis auf UMBERTO ECO - zeichentheoretisch vor Augen zu führen. Mittels einer erneuten Negativformulierung zieht die Autorin dafür einen für sie und potentielle Rezipienten geltenden Schluss, nachdem - Zustimmung unterstellend - gälte: „one would have to admit that in Penderecki’s sonorism no meaning arises“.⁵⁷⁰ Ungeachtet der Tatsache, inwieweit ein fiktiver Rezipient sich genötigt sähe, dem Gebot MIRKAS entsprechend zuzustimmen oder nicht, sei an dieser Stelle zunächst darauf hinzuweisen, dass ihre Äußerung impliziert, sich als Rezipient über das, was ihr Begriff ‚meaning‘ bezeichnen soll, vorab verständigt zu haben.

Um zu verdeutlichen, was die Autorin unter ‚meaning‘ versteht, heißt es zur vorausgehenden Äußerung ergänzend: „in that case, this musical style constitutes a unique musical system of

⁵⁶⁷ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 353.

⁵⁶⁸ a.a.O. Die Frage, was MIRKA unter „naiv“ versteht, soll hier offen bleiben.

⁵⁶⁹ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 353.

⁵⁷⁰ a.a.O.

expression, one consciously unconnected with any system of content“.⁵⁷¹ ‚Meaning‘, positiv definiert als Hinweis auf ‚a unique musical system of expression‘, leitet sich hier aus einer von MIRKA zuvor verwendeten Metapher ab, mithilfe derer die Autorin illustriert: „the semiotic situation of Penderecki`s sonorism is comparable to the situation of an linguistik system without words, or of an alphabet without an dictionary“.⁵⁷² Ausgehend von MIRKAS origineller Metapher, deren Funktion offenbar darin besteht, über eine absurde Vorstellung Aufmerksamkeit zu erzeugen, um dann ggf. ‚sinnfällig‘ zu überzeugen, bedeutete ein ‚Alphabet ohne Wörterbuch‘, zwar über Zeichen zu verfügen, jedoch unter Verzicht auf ein System bildendes Ordnungssystem. ‚Meaning‘ im Sinne von Inhalt (‚content‘), so könnte der Rezipient daraus schließen, verweise im Unterschied dazu auf ein *bestimmtes*, Zeichen systematisierendes Ordnungssystem, welches ‚Inhalt‘ konstituiere, der in Bezug auf den ‚Sonorismus‘ PENDERECKIS jedoch gerade nicht (!) gegeben scheint. Mit dem Schriftsteller UMBERTO ECO verweist die Autorin jedoch dann erneut überzeugend ‚sinnfällig‘ auf einen auch literaturwissenschaftlich prominenten Namen, auf dessen Prominenz rekurrierend sie nun wirkungsorientiert ins Feld führt: „Umberto Eco calls such an phenomen an „s-code“ or structure“.⁵⁷³

Ein Inhalt konstituierendes Ordnungssystem, so wird im Folgenden deutlich, kennzeichnet „the organisation of natural languages“⁵⁷⁴ (und ist geknüpft an eine Leitfunktion von Syntax). Die Aussage „no meaning arises“⁵⁷⁵ verweist somit in Bezug auf die Musik PENDERECKIS auf das Fehlen eines Inhalt konstituierenden Ordnungssystems von Zeichen. Dessen ungeachtet bleibt bestehen - und darauf kommt es hier an -, dass der Gegenstand, den das System ordnet, nämlich Zeichen, bereits als Norm (hier strukturalistisch) vorentworfen ist, sodass jenes normativ gefasste Konzept implizit vorausgesetzt wird. Das Regelsystem, welches PENDERECKIS ‚Sonorismus‘ offenbar inhaltsfrei kennzeichnet, wird repräsentiert von „segments“⁵⁷⁶, wobei diese einer „order of which is governed by the rules of presentation and of mediation of binary oppositions“ entsprechen.⁵⁷⁷ Auch hier bleibt die vermeintlich für sprachliche und musikalische Zeichen gleichermaßen geltende Norm, nach der ‚Segmente‘ als Ordnungssysteme - innerhalb

⁵⁷¹ a.a.O.

⁵⁷² a.a.O.

⁵⁷³ a.a.O.

⁵⁷⁴ a.a.O.

⁵⁷⁵ a.a.O.

⁵⁷⁶ a.a.O. Zu ‚segements‘ schreibt die Autorin MIRKA „segments [...] are the equivalents of phonemes“. DANUTA MIRKA: A.a.O., S. 354-355. Phoneme sind „sprachliche Gebilde, die eine Bedeutungsunterscheidung bewirken und nicht mehr weiter in kleinere sprachliche Einheiten zerlegbar sind“. HANS - DIETER FISCHER: *Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft*. München 1992, S.46.

⁵⁷⁷ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 355.

des von MIRKA für PENDERECKI geltend gemachten ‚sonoristischen‘ Strukturalismus - Zeichen in Form von „binary oppositions“ voraussetzen, konsequent unhinterfragt. Demgegenüber ausdrücklich zu problematisieren sind für MIRKA scheinbar die - Sprache und Musik - regelnden Ordnungssysteme. Da ‚sonoristisch‘ zu bezeichnende Musik (System), nach MIRKA, sogenannten „rules of presentation and of mediation“⁵⁷⁸ (Umwelt) unterliege (d. h. ‚Stil‘), denen das Ordnungssystem ‚Syntax‘ zuzuschreiben sei, fehle ‚meaning‘ in Form von Inhalt nur bedingt: „Since the works in question contain no higher level of expression plane“⁵⁷⁹ -, d. h. so lange sich dem Rezipienten ‚meaning‘ in Form von ‚Ausdruck‘ nicht mitteilt.

Wenn die Autorin somit äußert: „This property of Pendereckis‘ s sonoristic style is one of the most crucial differences, seperating it from the organisation of natural language“,⁵⁸⁰ so rekurriert sie auf ein Unterscheidungsmerkmal, das ein »musiksprachlichen« ‚Ausdruck‘ (und nicht sprachlichen ‚Inhalt‘) ermöglichendes Ordnungssystem Musik konstituierender Zeichen betrifft. Diese Unterscheidung allerdings greift erst in einem zweiten Schritt, denn sie betrifft nicht MIRKAS für Musik und Sprache gleichermaßen geltende Vorordnung, also den strukturalistischen Zuschnitt von Zeichen im Sinne von Bedeutung.⁵⁸¹ Das im strukturalistisch definierten Zeichenbegriff aktualisierte Einheitskonstrukt von geistiger Vorstellung und lautlichem Bild in der zu „binary oppositions“ *bestimmten* Zeichenstruktur bleibt unberührt, ungeachtet dessen, ob MIRKA im Kontext des Zeichentheoretischen die ‚Syntax‘ eines sogenannten ‚basic‘- und ‚timbre system‘ untersucht oder den Terminus ‚Segmente‘ synonym für ‚Phoneme‘ verwendet⁵⁸² oder für „sets of sound“.⁵⁸³ Auch die differenziert wirkende Kennzeichnung von „recurrent sequences of notes that form motives“ als „smallest semantic vehicles“⁵⁸⁴, ein Vorgang, der die Voraussetzung legitimieren soll, dass „in the sonoristic style of Krzysztof Penderecki [...] meaning is attached only to sequences of segments“⁵⁸⁵ entbehrt nicht der normativ vorentworfenen, konstruierten Voraussetzung ihres Zeichenbegriffs.

⁵⁷⁸ a.a.O.

⁵⁷⁹a.a.O. Ein durch Über-/Unterordnung der Organisation von ‚Segmenten‘ gekennzeichnetes ‚sonoristisches‘ Ordnungssystem gegenüber einer ‚sonoristische‘ Musik ebenfalls vermeintlich ordnende ‚Syntax‘ wird deutlich in MIRKAS Äußerung: „Yet segments [...] do not join together into recurrent sequences of a higher level that would be ruled only by syntax. In the contrary [...] „the syntax of both, the basic and timbre system is applied immeately to segments““. MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 355.

⁵⁸⁰ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 355.

⁵⁸¹ vgl. vorliegende Untersuchung (I 2.2.2).

⁵⁸² Im Kontext der Zeichentheorie (Semiotik) entspricht Syntax einem Gegenstand, der sich „mit der Anordnung und Beziehung von Zeichen beschäftigt“. HADUMOD BUBMANN: A.a.O., S. 766.

⁵⁸³ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 355.

⁵⁸⁴ a.a.O., S. 354.

⁵⁸⁵ a.a.O.

Ein ‚atypisches‘ und das heißt hier, ein direktes Verhältnis zwischen ‚Inhalt‘ und ‚Ausdruck‘ beobachtet MIRKA hingegen in Bezug darauf, dass PENDERECKIS „musical style constitutes a unique musical system of expression“.⁵⁸⁶ Dazu führt die Autorin aus:

Normally in both, langue and music, this relationship [between content and expression – die Verf.] is indirect. Yet in Penderecki’s sonorism it would assume the shape of a direct correlation between equivalent levels of signifiers and signifieds, so that the ultimate constituent endowed with meaning would be a segment as the elementary syntactical unit.⁵⁸⁷

Im Rahmen ihres fortschrittsideologischen Konzeptes, so wird deutlich, korreliert Inhalt mit sprachlicher, ‚Ausdruck‘ mit »musiksprachlicher« Bedeutung. Strukturalismusanalog ist Letztere ebenso geknüpft an die Verwendung der Begriffe Signifikat (Bezeichnendes) und Signifikant (Bezeichnetes). Beide Begriffe implizieren, auf sich selbst jeweils als eine ‚Ebene‘ (‚level‘) hinzuweisen, in der Form und Inhalt als *vorab* defizitär gefasste Phänomene durch ‚Synthese‘ ein (‚musik‘-) sprachliches Zeichen ermöglichen. Um jenes Merkmal des „atypical“ im Verhältnis zwischen Inhalt und ‚Ausdruck‘ der ‚sonoristischen‘ Musik PENDERECKIS zu verdeutlichen, führt die Autorin plakativ die Unterscheidung ein zwischen „traditional music, operating with single sounds“⁵⁸⁸ und „Penderecki’s way of handling segments“⁵⁸⁹.

Vor diesem Hintergrund betrachtet die Autorin in Bezug auf „traditional Western music“⁵⁹⁰ und „most avant-garde works“⁵⁹¹ dass „a single note has no meaning“⁵⁹²; im Unterschied dazu hingegen „Penderecki’s way of handling segments“⁵⁹³ das Ereignis ‚meaning‘ im Sinne von ‚Ausdruck‘ möglich mache. Abweichend von Einzeltönen (‚single notes‘) stellt ‚Ausdruck‘ ein »natürlich« gewachsenes, ‚sonoristisches‘ Klangereignis dar. Es figuriert unter dem Begriff ‚sets of sound‘, einem Vorgang, für den MIRKA nicht nur konstruiert, dass „segments [...] as sets of sound presuppose the relations of their individual components“⁵⁹⁴, sondern damit auch dem Komponisten PENDERECKI das Vermögen bescheinigt, genau diese unvergleichlich spezifische Verhältnislage ‚Ausdruck‘ generierend zu handhaben.

⁵⁸⁶ a.a.O., S. 355.

⁵⁸⁷ a.a.O.

⁵⁸⁸ a.a.O.

⁵⁸⁹ a.a.O.

⁵⁹⁰ a.a.O., S. 354.

⁵⁹¹ a.a.O.

⁵⁹² a.a.O.

⁵⁹³ a.a.O., S. 355.

⁵⁹⁴ a.a.O.

2.6 PENDERECKI als Mythos

Eine weitere Grenze in der als wissenschaftlich geltenden Untersuchung DANUTA MIRKAS erweist sich in der Stilisierung PENDERECKIS zum Mythos. Dazu zeichnet die Autorin ein Bild des Komponisten, das ihn als Künstler genuinen Personalstils ausweist, wobei diese Figur an Bedingungen geknüpft ist. Sie erweisen sich in Deutungsvorgaben der Autorin, nach denen ‚parole‘ ein Äquivalent darstellt zum Begriff ‚morphologie of feelings‘ und Evolution Zuwachs von ‚Stil‘. bezeugt. Vor diesem Hintergrund weist die Autorin PENDERECKI als einen Fortschritt bezeugenden Künstler aus, zeitloser Romantik.

2.6.1 Der Komponist als Künstler genuinen Personalstils bestimmter Voraussetzungen

von ‚parole‘, vermittelt als ‚morphologie of feelings‘

‚Ausdruck‘, sprich „the organisation of the expression plane in Penderecki’s sonoristic style“⁵⁹⁵, zeigt sich in einer von MIRKA für ‚Inhalt‘ - „the organisation of content as described by A. J. Greimas“⁵⁹⁶ - angeführten Parallele. In dieser Äußerung geht es um „Deep structures“, „Surface structures“ und „structures of manifestation“.⁵⁹⁷ Für ‚deep structures‘ beansprucht MIRKA zweierlei: zum einen deren speziell auf Inhalt verweisenden Zuschnitt, zum anderen Figuren, die als ‚ausdrucks‘-generierende Äquivalente zu betrachten sind. „Deep structures“, spezifiziert als „deep structures of content“⁵⁹⁸, sind gekennzeichnet durch Logik, basierend auf einem Zusammenspiel von Gegensatz und Widerspruch, d. h. „consisting in logical relations of contradiction and contrariety“.⁵⁹⁹ ‚Deep structures of content‘ erweisen sich so als ein Feld von Strukturen, welche „would have their equivalents in contradiction and contrariety“, ⁶⁰⁰ wobei die Autorin die bizzare Spezifik der beiden Figuren markiert, indem sie zwei gleichwertige

⁵⁹⁵ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 335.

⁵⁹⁶ a.a.O.

⁵⁹⁷ a.a.O.

⁵⁹⁸ a.a.O.

⁵⁹⁹ a.a.O.

⁶⁰⁰ a.a.O.

Definitionen ergänzt, von denen die erste lautet: „defined in the field of »fuzzy logic«”.⁶⁰¹ Der Vorgang einer für Rezeption anzunehmenden „fuzzy“, d. h. einer ‚verschwommenen‘, ‚unscharfen‘ Logik korreliert terminologisch mit einem z. B. für „contradiction“ geltend gemachten „fuzzy set“.⁶⁰² Dieses definiert die Autorin als „property that its [the sets – die Verf.] elements are not unequivocally discernible from non-elements”.⁶⁰³ Bezogen auf den Rezipienten bedeutet dies, grundsätzlich Entscheidungsunfähigkeit in Kauf zu nehmen. Diese betrifft jedoch nicht ein mögliches Infragestellen der als gegeben vorauszusetzenden ‚sets‘, sondern die Zuordnung des Rezipienten zu einem (von zwei möglichen) bestimmbar. So geht die Autorin in Bezug auf ein geltend gemachtes „sound phänomen whose value x [...] is [...] close to the border value between sets S and X/S ”⁶⁰⁴ davon aus, „it might be impossible for the listener to decide unequivocally whether or not it belongs to set S .”⁶⁰⁵ Die Folge dessen beschreibt MIRKA, indem sie - grundsätzlich Kontingenz einräumend - schlussfolgert: „Consequently, different decisions will be made, contingent upon different circumstances of a given act of auditive perception.“⁶⁰⁶ Kontingenz allerdings, welche auf die Verschiedenheit perzeptiver Umstände hinweist, bezieht sich nicht auf die Rezeption PENDERECKIS, ‚Sonorismus‘ bezeugender ‚sets‘ als eine Möglichkeit der Rezeption von etwas auch anders Möglichem⁶⁰⁷, sondern auf Umstände der Rezeption, die MIRKA konkretisiert als „subjektive duration“.⁶⁰⁸ Im Kontext der Kontingenz wird dann die Art und Weise des logischen Zugangs als ‚fuzzy‘ gekennzeichnet (‚fuzzy logic‘), sodass der nur bedingt logische Zugang die Rezeption jener ‚sets‘ unspezifisch ermöglicht. Diesem jedoch nicht kontingent, sondern bestimmt vorauszusetzen bleibt der Gegenstand ‚set‘. Dieser erweist sich nach wie vor als logisch (rational) zu erschließender.⁶⁰⁹ Somit erscheint indifferent, welche(s) ‚set(s) of sound‘ sich dem Rezipienten im Kontext einer ‚fuzzy logic‘ erschließt, kohärent aber, *dass* sich jene(s) als rational ermittelbares Ereignis eines musikalischen, »natürlichen« sonoristischen Stils (strukturalistischen Zuschnitts) PENDERECKIS erweist.

In der zweiten Definition geht es um

„equivalents in contradiction and contrariety as [...] two types of binary oppositions setting up individual categories of the basic system. As regard the timbre systems,

⁶⁰¹ a.a.O.

⁶⁰² a.a.O., S. 33.

⁶⁰³ a.a.O.

⁶⁰⁴ a.a.O.

⁶⁰⁵ a.a.O.

⁶⁰⁶ a.a.O. S. 33.

⁶⁰⁷ kontingente Rezeption erfasst ‚sets‘ als eine ideologische Figur. Sie ist diskursiv von MIRKA zu ‚sets‘ *gemacht*.

⁶⁰⁸ MIRKA, DANUTA: A.a.O.

⁶⁰⁹ Zum Begriff ‚set‘ vgl. vorliegende Untersuchung (I 2.5.1.1).

äquivalents of deep semantic structures are here classical contradictions and contrarities comprised in the ternary opposition of primary materials (metal, wood, and leather)".⁶¹⁰

Wie die Äußerung verdeutlicht, erweisen sich auf der Ebene des ‚timbre systems‘ für MIRKA ausdrücklich ‚deep semantic structures‘. In der Conclusion scheint es für die Autorin ‚Ausdruck‘ zu sein, der als ‚Substanz‘ PENDERECKIS ‚sonoristischen Stil‘ als einen ‚überzeitlichen‘ Personalstil legitimiert. Dieser eignet sich - ‚wissenschaftlich‘ vorgestellt als ‚the sonoristic structuralism of Krzysztof Penderecki‘ -, das vermeintlich Einmalige, Originale, ‚Echte‘ eines künstlerisch genialen »musiksprachlichen« ‚Ausdrucks‘ in der Person dieses Komponisten zu verankern. So kommt MIRKA auf der letzten Seite ihrer Dissertation zu dem Schluss: „Whether the content does not exist or it is identical with expression, the only self-dependant plane of Penderecki’s sonoristic style is the expression plane”.⁶¹¹

Rhetorisch geht MIRKA von der Nebenordnung zweier Ebenen aus, bezeichnet als ‚expression-‘ und ‚content-plane‘. Diese Unterscheidung wird in eine bestimmte ‚correlation‘ gestellt. So konkretisiert MIRKA in Anlehnung an SUSANNE K. LANGER:

although the planes of expression and content – the substances of signifiers and signifieds – are kept separate, their direct ‚iconic‘ correlation results in the fact that the slightest change in the former has an effect on the latter, that is, on the evoked emotion or feeling.⁶¹²

Abbildhafte Imitation zeigt sich hier in der durch ‚akustische Zeichen‘ - in Form von ‚sonoristisch- strukturalistisch‘ konstruiertem ‚Ausdruck‘ - vom Komponisten PENDERECKI ‚evoked emotion or feeling‘.⁶¹³ Vor dem Hintergrund eines auf sprachliche Texte bezogenen, zeichentheoretischen Konzeptes stellt sich ein - beim Hören ‚sonoristischer‘ Musik PENDERECKIS aufkommendes - ‚Gefühl‘ musikalisch bestimmt dar, denn

what musical expression - in the semiotic, but also in the ordinary sense of this term - ‚can actually reflect is only the morphology of feeling‘, (Hervorhebung DANUTA MIRKA – die Verf.) - that is, the energetic cours of the music.⁶¹⁴

⁶¹⁰ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 355.

⁶¹¹ a.a.O., S. 356.

⁶¹² a.a.O. Ein Ikon ist ein Begriff der Semiotik und bezeichnet eine „Klasse von visuellen oder akustischen [...] Zeichen, die in unmittelbar wahrnehmbarer Beziehung zur bezeichneten Sache stehen, indem sie Aspekte des realen Objekts abbildhaft imitieren und dadurch eine Ähnlichkeit oder Gemeinsamkeit von Merkmalen aufweisen“. HADUMOD BUBMANN: A.a.O, S. 323.

⁶¹³ Dieser von MIRKA herangezogene semiotische Ansatz leitet sich ab aus Ikonismus, einem „im Rahmen der [...] Semiotik entwickelte[n] Konzept der Textinterpretation, dass sich auf die Übereinstimmung von Eigenschaften der Darstellung mit Eigenschaften des Dargestellten stützt“. HADUMOD BUBMANN: A.a.O.

⁶¹⁴ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 356.

Auffällig ist an dieser Stelle die einschränkende Funktion des Adverbs ‚nur‘ (‚only‘). In Bezug auf jene ‚iconic correlation‘ zwischen den Ebenen Inhalt und ‚Ausdruck‘ ginge es somit nicht um die Abbildung von ‚Gefühl‘ oder ‚Stimmung‘, sondern um die Abbildung einer darauf bezogenen ‚Morphologie‘. In diesem Zuschnitt figuriert Reflektion jener ‚*morphology of feeling*‘ als Sinnbild für einen dementsprechend aufgeladenen ‚energetic course of the music‘.

Morphologie, eines der Untersuchungskriterien MIRKAS für PENDERECKIS ‚sonoristic stile‘, dient als Terminus

zur Bezeichnung der Lehre von Form und Struktur lebender Organismen, der im 19. Jh. als Oberbegriff für [...] Flexion und [...] Wortbildung in die Sprachwiss. übernommen wurde.⁶¹⁵

Ein über Form und Struktur auf sich selbst als »lebender Organismus« verweisender musikalischer ‚Ausdruck‘ (PENDERECKIS) korreliert demnach mit Form und Struktur ebenso »lebender« Gefühle (von Zuhörerschaft). Jene auf die Gefühlsästhetik - als Topos der Romantik - deutende Äußerung, deren sich MIRKA mithilfe eines Zitats der Autorin LANGER bedient, konkretisiert sie, indem sie in offenbar bestimmter Weise musikalisch evozierte ‚Gefühle‘ der musikalisch auf sprachliche Bedeutung von Musik verweisenden Struktur eines ‚sonoristischen Stils‘ PENDERECKIS zuschreibt. So vermutet MIRKA, indem sie die Autorin LANGER zitiert, es sei „quite plausible that some sad and some happy conditions may have a very similar morphology“.⁶¹⁶ Stimmungsdiverse, hier polarisierend zur Vorstellung gebrachte ‚traurige‘ oder ‚glückliche‘ Befindlichkeiten von Zuhörern - was auch immer darunter aufzufassen wäre - erscheinen demnach als PENDERECKIS musikalisch zur Vorstellung gebrachter ‚Ausdruck‘. ‚Ausdruck‘ figuriert als ein Ereignis, das musikalisch bedeutungszuweisend zu »lebendem« ‚Gefühl‘ oder »lebender« ‚Stimmung‘ bestimmt erscheint und nicht zu etwas auch anders Möglichem, wie z. B. zu einem dazu von der Autorin MIRKA *gemachten* Ereignis gesuchter (‚Ausdrucks‘-)Erwartung.

Solcherart ‚energetic cours‘ findet nach MIRKA - die zu diesem Punkt ihre Dissertation mit einem Zitat des Autors TOMASZEWSKI abschließt - seinen ontologisch ‚logischen‘ Niederschlag in einem Stil, der dazu bestimmt sei, ‚sich‘ zu verändern. So schreibt die Autorin zunächst von „the change that takes place in the opera and oratorios of the late sonoristic period - where the energy of music is correlated with literary texts“.⁶¹⁷ Vor diesem Hintergrund

⁶¹⁵ BUBMANN, HADUMOD: S. 504.

⁶¹⁶ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 356.

⁶¹⁷ A.a.O., S. 356. Die Autorin bezieht sich damit auf die in einer Periode eines „Late Sonorism“ (1963-1973)

erscheint der Wechsel von ‚Sonorismus‘ zur ‚late sonoristic period‘ (‚late sonoristic style‘) als Hinweis auf Zuwachs von ‚Substanz‘ eines nicht mehr nur allgemein musik-»sprachlichen«, sondern speziell musik- »kunstsprachlichen« modifiziert. Im (dialektischen) Umschlag von „expression called ›pure‹ into one loaded with real emotions“⁶¹⁸, schlägt sich jener Zuwachs von ‚Ausdruck‘ in ‚Ausdruck‘ »wahren« Inhalts nieder. Letzterer eignet sich spezifisch qualifizierte ‚wirkliche‘, d. h. ‚authentische‘ Gefühle (‚real emotions‘) zu vermitteln.

‚Authentizität‘ verbürgender ‚Ausdruck‘ erscheint somit aufgrund seines kunstsprachlichen Zuschnitts dazu bestimmt, die spezifische Wirklichkeit der Gefühle herauszustellen. Emphatisch gesteigerter ‚reiner« Ausdruck‘ (vgl. „expression called ›pure‹“) ‚sonoristischen‘ Zuschnitts, welcher beim Rezipienten (ebensolche) ‚Gefühle‘ evoziert, entsteht demnach durch einen an der Philosophie HEGELS orientierten dialektischen Umschlag (von »reinem« Ausdruck/These und »nicht-reinem« Ausdruck/Antithese) als ‚Einheit‘ (vgl. Kommunikation als ‚Einheitszumutung‘) von »natürlich« ‚sonoristischem Ausdruck‘ und einem dazu bestimmten ‚authentischen‘. Auf diese Weise erfährt ‚spät-sonoristisch‘ gefasste Musik mithilfe ausgewiesener ‚Authentizität‘ von Sprache (‚Inhalt‘) als Kunstform - hier bezeichnet als ‚literary texts‘ - ‚Strukturzuwachs‘ auf einer ‚höheren‘ Ebene des Bewusstseins. Was vordergründig als Verlust erscheint - hier kompositorische, an der Emanzipation des Geräusches orientierte kompositorische Technik, konstruiert als ‚sonoristischer Stil‘ - wird nicht transparent als Differenz vor dem Hintergrund der Abwesenheit von Verlust/ Nicht-Verlust, sondern schlägt um in ‚Gewinn‘. Dieser zeigt sich in Form von Stil-Zuwachs eines in der Person PENDERECKIS auf Fortschritt verweisenden Künstlers, dessen ‚Evolution‘ sich in spezifischer ‚Evolution‘ seines Personalstils zeigt.

von Evolution, vermittelt als Zuwachs von ‚Stil‘

Der Begriff ‚Evolution‘, wird von der Autorin bereits in ihrer Gliederung mehrmals hervorgehoben. So geht sie aus von einer „Evolution of expressive Features“, einer „Evolution of the System“, untergliedert in „Basic system in Growth“ und „Evolution of the Timbre

entstandene Oper *Die Teufel von Loudun* (1968-69) sowie die Oratorien *Dies irae* (1967), *Utrenja I: Grablegung Christi (The Entombment of Christ)* (1969-70), *Utrenja II: Auferstehung Christi (The Resurrection)* (1970-71), *Kosmogonia* (1970), *Canticum Canticorum Salomonis* (1970-73), *Magnificat* (1973-74). Vgl. DANUTA MIRKA: A.a.O., S. 343.

⁶¹⁸ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 356.

System“; einer „Evolution of Articulation“, untergliedert in „Evolution of Textural Effects“ und „Evolution of Sound generation Processes and Orchestration“.⁶¹⁹

Unter der - trügerisch Differenzierung signalisierenden - Überschrift ‚Borders of Sonorism‘ wird deutlich, dass den Rezipienten nicht eine selbstreferenzielle Beschreibung MIRKAS erwartet, sondern - unter anderem - Abgrenzung zwischen dem, was MIRKA als ‚Sonorismus‘ markiert und dem von der Autorin dazu ins Verhältnis gesetzten; hier Bedeutung, die sie dem Komponisten zuweist. Evolution markiert die Autorin im Hinblick auf PENDERECKIS kompositorische Methode für die Jahre 1960-62 noch als „The evolution and crystallisation of his concept of form“⁶²⁰ - für die Zeit nach 1962 jedoch bereits als „the composer’s evolution“.⁶²¹ Konkret heißt es in ihrem Text dazu:

The coexistence of earlier traits of his musical language and new extramusical ideas caused Penderecki’s output from those years usually, to be considered not as homogenous or making up any uniform period of his artistic development, but rather as one of several, simultaneously proceeding threads of the composer’s evolution.⁶²²

Vor solcherart entwicklungsbedingtem Hintergrund erscheint MIRKAS Beobachtung, nach der „The clear decrease in atypical sound effect began with *The Awakening of Jakob*“⁶²³ und ihre daran geknüpfte Äußerung als eine den Fortschritt ins Bild rückende. Für den Rezipienten ergibt sich demnach durch geschichtlichen, sprich dialektischen Umschlag eines zu Fortschritt Bestimmten der Eindruck, das Musikstück *The Awakening of Jakob* sei „the one which first reflected the composer’s fascination with post-romantic aesthetics and in which his musical language entirely changed“.⁶²⁴ Dieses von der Autorin DROBA entlehnte Zitat macht deutlich, dass PENDERECKIS besondere ‚Faszination für die Ästhetik einer Postromantik‘ dem Komponisten zugeschrieben wird, während der (‚Paradigmen‘-)Wechsel seiner ‚musical language‘ gelenkt erscheint. Diese Ereignislage eines Umbruchs der ‚musical language‘ PENDERECKIS markiert MIRKA als Grenze (‚border‘). Bezogen auf das zuvor angeführte Zitat, konstatiert sie: „Therefore it [*The Awakening of Jakob* – die Verf.] also marks the ultimate border of sonorism“.⁶²⁵

⁶¹⁹ a.a.O., Gliederung.

⁶²⁰ a.a.O., S. 18.

⁶²¹ a.a.O.

⁶²² a.a.O.

⁶²³ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 19.

⁶²⁴ a.a.O.

⁶²⁵ a.a.O.

Vor der Folie dialektischen Umschlags wird transparent, dass es nicht in der Verantwortung des Komponisten zu liegen scheint, inwieweit „his musical language entirely changed“, sondern in einem auf Versöhnung ausgerichteten, geschichtlich gelenkten *seines*, d. h. *PENDERECKIS* zu Fortschritt bestimmten musikalischen ‚Sprach‘-, oder prägnanter, ‚*Sprech*‘- Stils. Ablösung von ‚Sonorismus‘ impliziert demnach gesuchte Fortsetzung eines *bestimmten* Stils, hier eines Personalstils. Dieser aktualisiert Zeitlosigkeit sprachlicher Bedeutung als ‚Substanz‘ von Musik und ist unaustauschbar von *PENDERECKI* in seiner dazu geschichtlich bestimmten Funktion eines substanzzuweisenden ‚Künstlers‘ umzusetzen. Dementsprechend heißt es in *MIRKAS* letztem Satz des Kapitels ‚Borders of Sonorism‘ schlüssig:

Obviously, works written after 1975 – such as the First Violin Concerto (1976-77), Paradise Lost (1976-78), Christmas symphonie (1979-80), te Deum(1979-80) and the Polish Requiem (1980-84) – no longer have anything to do with the sonoristic style of the early 1960s

aber, so könnte ergänzt werden, mit *PENDERECKIS* eigenem, (,sonoristisch-) strukturalistischem Stil, denn: Ein charakteristisches Merkmal besteht darin, nunmehr modifizierten ‚Ausdruck‘ mit sonoristischer Herkunft zu verknüpfen (im Sinne eines ‚Sonoristic Structuralism‘), sodass dieses Konstrukt mit monumentaler Kraft des Illusionären im autonomen Künstler *PENDERECKI* unabweisbar verankert werden kann. Genialtypisch zeichnet sich Stil nun als *sein*, *PENDERECKIS* »Struktur« als musikalische ‚Substanz‘ kennzeichnender Personalstil aus, der - in absichernder Geste eines zeitlos (Kon-)Genialen - Rezeption von Musik sprachlich determiniert.

2.6.2 *PENDERECKI* – ein Fortschritt bezeugender Künstler zeitloser Romantik

Als eine Schaffensphase verschiedener ‚sonoristischer‘ Prägungen wird dem Rezipienten die Zeit zwischen 1960 und 1973 von der Autorin *MIRKA* implizit als eine auf Zukunft gerichtete, ‚avantgardistische‘ dargestellt. Ziel der Autorin ist es, die Kompositionen *PENDERECKIS* aus dieser Zeit als ein System von Sprache zur Vorstellung zu bringen, das ›sich selbst‹ - bis heute - linear erweitert. So wird *PENDERECKI* verschlüsselt als jemand dargestellt, dessen ‚Inspiration‘ vor dem Hintergrund geschichtlicher Zusammenhänge nicht zufällig, sondern ‚gelenkt‘ erscheint. Dazu heißt es in *MIRKAS* Text:

If in one of his earliest declarations, in 1960, Penderecki describes his attitude towards tradition with such words as ‚romanticism does not come into

consideration (HORDYŃSKI 1960: 8) [...] in the mid 1970s it was precisely romanticism that became his main source of musical inspiration.⁶²⁶

Auf den ersten Blick scheint die hier zitierte Beobachtung MIRKAS den zur Vorstellung gebrachten Anspruch PENDERECKIS als unzutreffend zu entlarven, sodass der Rezipient ggf. geneigt sein könnte, den daran anschließenden Ausführungen der Autorin affirmativ zu folgen. Auf den zweiten Blick wird jedoch deutlich, dass diese Aufmerksamkeit bezweckende Inszenierung eines merkwürdig anmutenden Selbstwiderspruchs des Komponisten weniger eine Entscheidung zur Sprache bringen soll, die den Komponisten gezielt dazu veranlasst haben könnte, seine kompositorische Methode zu ändern, als dessen unweigerliches dahin ‚Geführtwerden‘. Dementsprechend kommentiert die Autorin PENDERECKIS Modifikation kompositorischer Technik, die sie konkret vermittelt als „these changes in compositional technique“⁶²⁷, indem sie den Umbruch als „much more fundamental shift“ bewertet.⁶²⁸ Jener damit einhergehende Unterschied, „the difference between the post-sonoristic works and the preceding pieces“, erweist sich dann erstens in „the disappearance of the basic system preserved in the late sonoristic style“, und zweitens in „the shift from the level of segments to that of individual sounds“.⁶²⁹

Als erste und insofern markante Komposition ‚post-sonoristischen‘ Charakters zitiert die Autorin PENDERECKIS 1974 erschienene Orchestertermusik *Als Jakob erwachte*. So schreibt MIRKA: „The first post sonoristic piece is undoubtedly **The awakening of Jakob**“.⁶³⁰, wobei sie, um ihre Argumentation zu untermauern, PENDERECKIS Einschätzung heranzieht, insofern „the composer himself remarked on the key-position of that piece, which stood between sonorism and his new style of sacred representation in Milton’s *Paradise Lost* (1976-1978)“.⁶³¹

PENDERECKIS seit der Fertigstellung der Komposition *The Awakening of Jakob* wie es scheint eingeschriebene Befähigung, ‚to develop langue‘ für *Paradise Lost* sowie nachfolgende Kompositionen, betrifft ‚langue‘, jedoch nicht im Allgemeinen, sondern ‚this sort of langue‘ im Speziellen. Für MIRKA zeichnet sich dessen Charakteristik aus durch „the turn to a harmonic conception of music whose axiom constitutes a single sound of definite pitch“.⁶³²

⁶²⁶ a.a.O., S. 19.

⁶²⁷ a.a.O. Zum Technikbegriff vgl. vorliegende Untersuchung (I 2.5.2.2).

⁶²⁸ a.a.O.

⁶²⁹ a.a.O.

⁶³⁰ a.a.O., S. 347.

⁶³¹ a.a.O.

⁶³² MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 348.

Zur Komposition *Als Jakob erwachte* berichtet WOLFRAM SCHWINGER von „leisen, lastenden neuntönigen Blechbläserakkorde(n) des Beginns“⁶³³ und ergänzt, dass bereits während des vierten dieser Akkorde „die (in diesem Stück besonders wichtigen) zwölf Okarinen [einsetzen – die Verf], die den eigentümlichen, seltsam schwirrenden Klanghintergrund abgeben“.⁶³⁴ Diese, im konkreten Beispiel an Akkorden angelehnte ‚harmonic conception‘ ist somit einerseits Merkmal des ‚Post-Sonorismus‘, andererseits - in Anlehnung an PENDERECKIS Äußerung, nach der „*Jakob* is written with *langue*“, konkret „with *langue* which descends from the *Magnificat*“ - Träger von ‚*langue*‘ als einer linear zur Entwicklung bestimmten. Diese ist zwingend geknüpft an die Person PENDERECKIS, da ‚*langue*‘, wie vorab ausgeführt, für MIRKA ein sogenanntes „basic system“ aktualisiert, dies hingegen für die ‚post-sonoristische‘ Musik gerade fehlt.

Dementsprechend schränkt MIRKA ihren Verweis auf einen Umbruch der kompositorischen Technik PENDERECKIS ausdrücklich ein und appelliert in diesem Zuge richtungsweisend an den Rezipienten, keine ‚falschen‘ Schlüsse zu ziehen; mit anderen Worten, sich den (ausgewiesenen kompetenten) Beobachtungen MIRKAS anzuschließen. So schreibt die Autorin:

it would be a mistake to seek the difference between the post-sonoristic works and the preceding pieces **exclusively** [Hervorhebung – die Verf.] in the disappearance of the basic system [...] and the shift from A ein the level of segments to that of individual sounds.⁶³⁵

So finalisiert die Autorin ihr ideologisches Konzept ‚logisch‘, indem sie den Rezipienten mit einer Beobachtung konfrontiert, nach der die Modifikation der Technik PENDERECKIS in ‚post-sonoristischem‘ Zuschnitt mit einem vermeintlichen ‚mehr‘ („much O R A A A A R T A S more fundamental shift“) korreliert. Dieses schlägt sich nieder in der qualitativen Bewertung einer kompositorischen Ausrichtung gegenüber einer anderen und leitet sich ab aus MIRKAS, auf der Metaebene idealtypisch verorteten, Romantikbegriff in der Funktion eines ‚Zentrums‘; einem Konstrukt, das der Autorin nun im Stil eines entdifferenzierenden Generalvorzeichens erlaubt, PENDERECKI als Mythos zu verklären. So konstatiert sie in ebenso (erstaunlich) schlagkräftiger wie ‚märchenhaft‘ anmutender Rhetorik:

As the stylistic center of gravity, romanticism established the basis for the »great synthesis« which, expanding in ever widening historical circles, continues in

⁶³³ SCHWINGER, WOLFRAM: *Penderecki. Leben und Werk*. Mainz 1994, S. 196.

⁶³⁴ a.a.O.

⁶³⁵ MIRKA, DANUTA: A.a.O., S. 19.

Penderecki's music of today. ⁶³⁶

Mit einer solcherart konzeptualisierten Annahme, nach der „for a rationalist, chaos poses the greatest challenge“⁶³⁷, wird dann auch MIRKAS Anspruch an Analyse transparent. Herausgefordert von der mangelbehafteten Ereignislage musikalischer Analysearbeiten, bedauert die Autorin:“ Such analyses offered the reader a description of the works, not an explanation”, sodass sie mit der kuriosen Frage konfrontiert: „I asked myself – can I do any better?“ ⁶³⁸

⁶³⁶ a.a.O., S. 348.

⁶³⁷ a.a.O., S.VII (Preface).

⁶³⁸ a.a.O.

Legitimation durch Ausschluss

3 Zwischen Avantgarde und Tradition -

Penderecki als Avantgardist einer ‚gemäßigten Moderne‘

Im vorausgehenden Beispiel der Dissertation DANUTA MIRKAS wurde sichtbar, dass MIRKA jene ausdrücklich von ihr benannte und vorgestellte Methode des Strukturalismus DE SAUSSURES anwendet, indem sie dieser eine Metamethode voranstellt, die sie nicht transparent macht. In der Konsequenz bleibt damit das Vorverständnis, an das die Verfasserin ihre Schlussfolgerungen knüpft, für den Rezipienten undurchsichtig. Im Verborgenen bleibt MIRKAS hintergründig hergestellter Anschluss an eine ontologisch zugeschnittene Ideologie, hier, ihr Anschluss an die Dialektik HEGELS. Nicht aufgeklärt wird der Rezipient somit darüber, wie die Verfasserin ihre ‚musikwissenschaftlichen‘ Ergebnisse legitimiert. Im Folgenden stellt sich somit die Frage, inwieweit es sich mit anderen Textsorten ähnlich verhält, Textsorten, die zwar anders als eine Dissertation, jedoch ebenso bereits vorab legitimiert durch die Spezifik der Textsorte, mit einem voraussetzbaren Informationsanspruch in den Diskurs eintreten. Untersucht werden soll, woraus sich ihr Anspruch auf Geltung methodisch ableitet. Vor diesem Hintergrund wird ein Beispiel eines lexikalischen Beitrags herangezogen. Er vermittelt eine Äußerung des Autors REINHARD SCHULZ. Die Äußerung ist dem Lexikon *Komponisten der Gegenwart* entnommen und weckt insofern ein besonderes Interesse, als PENDERECKI eine Position eingeräumt wird, der scheinbar befreit von Stereotypen, weder eine plakative Vorstellung von Avantgarde, noch von Tradition zugeschrieben wird.

Die Zuordnung PENDERECKIS zu einer polnischen Avantgarde sowie eine ebensolche Zweifelhaftigkeit einer solcherart vorzunehmenden Fragestellung - wie PENDERECKI sie für sich selbst kritisch formuliert⁶³⁹ - rückt aus systemtheoretischer Sicht jene damit verbundenen Fragestellungen nach ihrer diskursiven Funktion, insbesondere in Bezug auf Autorschaft in den Blick. Im Folgenden geht es daher um die Untersuchung eines lexikalischen Textbeitrages,

⁶³⁹ vgl. PENDERECKIS Avantgardekritik in vorliegender Untersuchung (1.2.2).

dessen Autor PENDERECKI weder der Avantgarde zuschreibt noch von derlei Zuschreibungen Abstand zu nehmen scheint. Vielmehr scheint der Autor einen diskursiven Ort zwischen Avantgarde und Tradition auszumachen, indem er PENDERECKI kennzeichnet als Avantgardist einer ‚gemäßigten Moderne‘. Anlehnend an GLÄSER (vgl. Einleitung) ist die Textsorte eines lexikalischen Beitrags beschreibbar als Text, in dem ein Sachverhalt definiert und expliziert wird. Inwieweit die Darstellungen REINHARD SCHULZ‘ auf ein Autorsystem verweisen oder auf etwas anderes Mögliches, wird an der Art und Weise, wie Ereignisse als Information vermittelt werden, deutlich. Eine für ein Autorsystem gegebene Voraussetzung ist somit, einen Gegenstand der Darstellung - und das heißt sich selbst als Beobachter – als ein System der Information auszuweisen.

Voraussetzung

3.1 Information als Systembegriff

Die Auseinandersetzung mit dem Begriff ‚Avantgarde‘ scheint in der Rezeption PENDERECKIS unumgänglich, nicht zuletzt, weil genau über diesen Terminus, der den Erfolg des ‚frühen PENDERECKI‘ begründet, quasi das Fundament für - wenn nicht darauf aufbauende, so zumindest doch darauf bezogene - weitere Schaffensperioden des Komponisten und Dirigenten in den Rezeptionsdokumenten als Bezug zu Grunde gelegt wird. Besonders deutlich wird dies in der Rezeption von Artikeln, die in Lexika oder Enzyklopädien zu finden sind. Bei der Rezeption wissensvermittelnder Dokumente, bei denen hier ein methodisch-wissenschaftlicher Anspruch insofern vorausgesetzt wird, dass eine sachlich beschreibende Darstellung des zu vermittelnden Gegenstandes erfolgt, fällt auf, dass die Wahl rhetorischer Mittel eher tendenzielle Formen aufweist. Vor diesem Hintergrund stellt sich hier die Frage, inwieweit sprachstilistische Merkmale weniger auf eine wissenschaftlich informierende, als auf eine journalistisch meinungsbildende Funktion lexikalischer Beiträge hinweisen. So schreibt REINHARD SCHULZ im Lexikon *Komponisten der Gegenwart*:

Penderecki gilt heute als der vielleicht wichtigste Vertreter der gemäßigten Moderne, dessen Musik nicht Zuflucht in den Refugien der Avantgarde nehmen muss, sondern im Abonnementbetrieb Eingang findet.⁶⁴⁰

Das Zitat verweist auf einen für PENDERECKI signifikanten Diskurs, der ihn als einen in Deutschland umstrittenen, entweder ‚avantgardistisch‘ oder ‚nicht-avantgardistisch‘, insbesondere ‚anti-avantgardistisch‘ oder ‚neoromantisch‘ etikettierten Komponisten ausweist. Anlehnend an Ausführungen ERIK FISCHERS, soll dieser Diskurs in Eckpunkten zusammengefasst werden, um so den Textausschnitt zunächst diskursiv einzuordnen.

3.1.1 Diskursive Einordnung

Während der Autor REINHARD SCHULZ 1993 im Rahmen der (ab 1970 von OTTO KOLLERITSCH herausgegebenen) Studien für Wertungsforschung - des 1968 gegründeten Instituts für Wertungsforschung an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz - in seinem Aufsatz *Der Überdross am Fortschritt*⁶⁴¹ seine dem Ansatz ADORNOS geschuldete

⁶⁴⁰ HEISTER, HANNS-WERNER/SPARRER, WALTER-WOLFGANG (Hrsg.): *Komponisten der Gegenwart. Loseblatt-Lexikon (Edition Text & Kritik)*. München. Darin: REINHARD SCHULZ: ‚KRZYSZTOF PENDERECKI‘. Das Nachschlagewerk *Komponisten der Gegenwart (KDG)* ist ein deutschsprachiges Musiklexikon, in dem Informationen über Komponisten der Neuen Musik in Form von personenbezogenen Artikeln zugänglich gemacht werden. Es erscheint seit 1992 als Loseblattsammlung mit halbjährlichen Nachlieferungen und ist auch online zugänglich. Vgl. HANNS-WERNER HEISTER/ WALTER-WOLFGANG SPARRER (Hrsg.): A.a.O., S. 1992 ff sowie online unter www.etk-muenchen.de; Bereich Musik. Zum Selbstkonzept des Lexikons heißt es: „Das Grundwerk enthält Erstinformationen [...] Bei der Auswahl der Komponisten sind Internationalität und Pluralität maßgebend [...] Die über 200 internationalen Autoren sind anerkannte »Spezialisten für die jeweiligen Komponisten, die ohne Umschweife und in prägnanter Sprache ihren Gegenstand zu schildern wissen« (Neue Zeitschrift für Musik).“ KDG online. Rubrik ‚Über das Lexikon‘. Letzter Zugriff September 2016.

⁶⁴¹ Auch in diesem Artikel zeigt sich der Autor offenbar geschult im Gebrauch assoziativer Metaphorik. So spricht SCHULZ von der „Chimäre des Fortschritts“ (S. 164), wobei er im Folgenden polemisierend an den Rezipienten appelliert „den Tonangebenden die falsche, verlogene Verwendung des Begriffs vorzuhalten“ (a.a.O.). Auf einer nunmehr nur noch plakativen Ebene versucht SCHULZ - für *seine* (an ADORNO adaptierte) Interpretation des Fortschrittsbegriffs (wie auf einer politischen Wahlveranstaltung) werbend - zu suggerieren: „Das Wort ‚neu‘ ist das meiststrapazierte in den allgegenwärtigen Spots der Werbung, der Warenanpreisung. Skeptisch Nachfragende werden mit dem Zusatz ‚Preis des Fortschritts‘ abgespeist. Der ist zu zahlen wie die monatliche Miete, Protest ist sinnlos. Hier, auf dieser Ebene, vor allem in dieser Verwendung dechiffriert sich der – allerdings fraglos verengte, zum Kalkül des Zweckmäßigen heruntergewirtschaftete - Begriff des Fortschritts selbst“. REINHARD SCHULZ: „Der Überdross am Fortschritt. Die Materialdiskussion und die Postmoderne“. In: OTTO KOLLERITSCH (Hrsg.): *Der Fall ‚Postmoderne‘ in der Musik. Wiederaneignung und Neugewinnung*. Wien, Graz 1993, S. 164. Was sich nach SCHULZ ‚von selbst‘ dechiffrierte, wird aus systemtheoretischer Perspektive vom Autor SCHULZ zu einem solchen, diskursiven Gegenstand (der Erklärung) *gemacht*. In gleichem Zuschnitt erscheint SCHULZES Konstruktion, nach der es heißt: „Die Notwendigkeit für den Grad des Mitdenkens von Tradition entscheidet sich im historischen Prozess selbst“. A.a.O., S. 166. Im Folgenden versucht SCHULZ den Rezipienten von einem „kritische[n] Fortschrittsbegriff“ (a.a.O., S.167) zu überzeugen. Dieser misst sich an „historischer Notwendigkeit“ (a.a.O.) und „trägt nicht mehr den Makel des Fragwürdigen, des Betrugs am Menschen, sondern glaubt an dessen Emanzipation und vollzieht diese“. A.a.O., S. 167. Für die Kennzeichnung eines postmodernen hieße dies: „dem, was heute musikalisch unter Postmoderne läuft [wäre - die Verf.] vorzuwerfen, dass es sich durch

musikästhetische Haltung deutlich macht, bedient sich die Redaktion des Online-Magazins (*Die Kulturfibel*) augenscheinlich des annähernd gleichen, auf PENDERECKI bezogenen Wortlauts, ohne diesen zumindest zum Teil als einen von SCHULZ kenntlich zu machen. So heißt es zur Besprechung der Oper *Die Teufel von Loudun*:

Penderecki gilt heute als der vielleicht wichtigste Vertreter einer gemäßen [sic] Moderne. Seine Musik muss nicht Zuflucht in den Refugien der Avantgarde suchen, sondern findet Eingang in den Abonnementbetrieb.⁶⁴²

In seinem Aufsatz *Tendenzen der Penderecki-Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland* problematisiert ERIK FISCHER vor dem Hintergrund der Krise ‚Neuer Musik‘ in Westdeutschland an PENDERECKI geknüpfte Erwartungen zur Entwicklung einer neuen Tonsprache. Jene Erwartungen schlagen sich nieder in einer ‚Intensivierung polnisch-deutscher Kontakte‘, welche jedoch von einem ‚Phänomen der ‚Aneignung‘⁶⁴³ gekennzeichnet zu sein scheinen, das auf dreierlei Einflüsse verweist: erstens auf westliche Vor-Urteile⁶⁴⁴; zweitens auf eine bestimmte Form westdeutscher Rezeption der polnischen Literatur, welche ‚den Entwurf eines ‚gesamthafter bundesdeutscher Modells‘ von ‚Polnischer Avantgarde‘⁶⁴⁵ widerspiegelt und drittens auf die ‚Aporie einer konsequenten ‚Weiterentwicklung‘ von Pendereckis Tonsprache‘, welche ein scheinbar ‚tieferliegende[s] Bedürfnis, wenigstens hier [d. h. in Bezug auf PENDERECKI – die Verf.] eine (so oder so) klare und eindeutige Position zu beziehen‘⁶⁴⁶, vor Augen führt. Beobachtungen FISCHERS zufolge war die ‚Intensivierung polnisch-deutscher Kontakte‘

unlösbar mit einem Werk Krzysztof Pendereckis verknüpft – *Anaklasis* -, das progressive, die seriellen Prinzipien ‚aufhebende‘ Tendenzen ‚Neuester Musik‘ zu entdecken erlaubte und deshalb bei seiner Uraufführung – 1960 in Donaueschingen – als ein wichtiges Experiment verstanden wurde.⁶⁴⁷

Folglich sollten ‚postserielle‘, auf Klang bezogene Kompositionen des polnischen Komponisten einen Ausweg darstellen aus jener in Westdeutschland ‚längst konstatierten Krise

die Weigerung, die Begriffe von Material und Fortschritt dialektisch mitzudenken, in ein theoretisches Seichtgebiet begibt, aus dem heraus der Blick in die Tiefe, hin zum Notwendigen verstellt ist“. A.a.O., 174.

⁶⁴² Die Kulturfibel. Online-Magazin: *Die Teufel von Loudun*. www.kultur-fibel.de (S. 1). Letzter Zugriff: November 2017.

⁶⁴³ FISCHER, ERIK: „Tendenzen der Penderecki-Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland“. In: WULF KONOLD (Hrsg.): *Deutsch-polnische Musikbeziehungen*. Musik ohne Grenzen Bd. 2. München 1987, S. 138.

⁶⁴⁴ a.a.O.

⁶⁴⁵ a.a.O., S. 138-139.

⁶⁴⁶ a.a.O., S. 139.

⁶⁴⁷ a.a.O., S. 130.

serieller und elektroakustischer Konzeptionen“⁶⁴⁸, wie sie beispielsweise Kompositionen STOCKHAUSENS betreffen. Diese waren in der in Deutschland zu beobachtenden Rezeption maßgeblich durch den Verlust des musikalischen ‚Ausdrucks‘ gekennzeichnet, eine Wahrnehmung, die sich in Polen nicht als problematisch erwies. Erwartungen an eine fortschrittsverbürgende Entwicklung der Tonsprache wurden untermauert durch PENDERECKIS im Heimatland dreifach gewonnen Komponistenwettbewerb ⁶⁴⁹, einem kulturell entscheidenden Ereignis, das den „Spielraum wertender Klassifizierungen“ beförderte, der „sich [...] schon in dieser frühen Rezeptionsphase eröffnete“.⁶⁵⁰ In der Folge wird

entweder [...] der mit früheren Werken eingeschlagene Weg weiterhin als evolutionsfähiger Ansatz bewertet, oder das Werk wird stärker vor der Folie westlicher Innovationserwartungen betrachtet und lässt dabei erste Anzeichen von Entwicklungslosigkeit oder sogar Epigonalität erkennen.⁶⁵¹

Mit einem Verweis auf Zielinks macht FISCHER für „Zielinskis Bereitschaft, Penderecki an einer Epochenschwelle der europäischen Musikgeschichte anzusiedeln“, die „weit übertriebenen, für diese Zeit typischen Hoffnungen auf einen wirklichen ‚Neubeginn‘“⁶⁵² deutlich. Demgegenüber gibt FISCHER maßgeblich zu bedenken:

übersehen wurde dabei allzu leicht, dass die innovatorischen ‚postseriellen‘ Kompositionsstrukturen a priori mit einem äußerst eingeschränkten Repertoire musikalischer Kunstmittel auskommen müssen und sich ihnen schon deshalb - ganz anders als ‚im Fall des klassischen Stils‘- gar keine Chancen auf eine längerfristige Weiterentwicklung bieten konnten.⁶⁵³

In diesem Sinn legt FISCHER an PENDERECKIS bereits 1962 zur Aufführung gelangten *Kanon* dar:

Der Eindruck komplizierterer struktureller Zusammenhänge wird nun vor allem dank dem Einsatz technischer Medien – durch das mehrschichtige Überlagern der ‚eigentlichen‘ Musik mit deren Tonbandaufnahmen und -einspielungen – hervorgerufen. Diese Komposition – kurz vor der Wiedergewinnung strikt ‚tonaler‘ Elemente – markiert unter dem Aspekt des Klangexperiments ebenso einen

⁶⁴⁸ a.a.O.

⁶⁴⁹ vgl. vorliegende Untersuchung (I 1.3.1.1).

⁶⁵⁰ FISCHER, ERIK: „Tendenzen der Penderecki-Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland“. In: WULF KONOLD (Hrsg.): *Deutsch-polnische Musikbeziehungen*. A.a.O., S. 131.

⁶⁵¹ a.a.O.

⁶⁵² a.a.O.

⁶⁵³ FISCHER, ERIK: „Tendenzen der Penderecki-Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland“. In: WULF KONOLD (Hrsg.): *Deutsch-polnische Musikbeziehungen*. A.a.O., S. 131.

einstweiligen Endpunkt, wie unter demjenigen der Notationstechnik. Denn mit der horizontalen Gliederung der ‚Tabulatur‘ in wiederkehrende konstante Zeiteinheiten verzichtet Penderecki auf die besonderen Möglichkeiten seiner individuellen nicht-metrischen Aufzeichnungen und bereitet somit unterschwellig den (Rück-) Schritt zum traditionalistischen Partiturbild des *Stabat Mater* vor. [...] In angemessener Akzentuierung wäre deshalb festzustellen, dass die musikgeschichtliche ‚Mission‘ des polnischen Avantgardisten bereits mit der ersten im Westen wahrgenommenen Phase seines Schaffens abgeschlossen war, dass er schon jetzt damit begonnen hatte, die hochgespannten, in ihn gesetzten Erwartungen zu enttäuschen.⁶⁵⁴

Vor diesem Hintergrund beschreibt der Autor auf der musikanalytischen Ebene eine „nur variative Entfaltung der ‚neuen‘ Kunstmittel“⁶⁵⁵, welche bis zum Erscheinen der *Lukaspassion* 1966 jedoch tendenziell noch vermittelt wird

aus der Problematik eines avantgardistischen Experimentierens, das sich im konsequenten Fortschreiten gleichsam selbst verzehrt, die Kategorie des ‚großen Kunstwerks‘ willentlich preisgibt.⁶⁵⁶

In einer ‚Ausdruck‘ bestätigenden Geste wurde jene ‚variative Entfaltung‘ in Deutschland verklärt als „Pendereckis [...] besondere Befähigung seiner Musik, Assoziationen hervorzurufen, sich inhaltlich leicht ‚besetzen‘ zu lassen“.⁶⁵⁷ Diese Ereignislage beförderte - insbesondere mit Erscheinen von *Threnos*⁶⁵⁸ (1960), einer Komposition, welche der Komponist den Opfern des Atombombenabwurfs von Hiroshima widmete – das Gesuchte auf die Wahrnehmung der Musik PENDERECKIS zu projizieren. Nach der Aufführung der *Lukaspassion* rückte die in Westdeutschland bis dahin als ‚avantgardistisch‘ deklarierte ‚variative Entfaltung‘ seines künstlerischen Repertoires in ein nunmehr problematisches Licht. FISCHER erläutert:

mit seinen Bindungen an theologisch (oder quasi theologisch) präformierte Inhalte tendierte Penderecki jetzt zur ‚Dauer‘ des ‚Werks‘ und zwar auf Kosten jener ‚Originalität‘, derer jede weitertragende, wirklich ‚neue‘ Konzeption der Musik vor allem bedurft hätte.⁶⁵⁹

⁶⁵⁴ a.a.O.

⁶⁵⁵ a.a.O., S. 133.

⁶⁵⁶ a.a.O.

⁶⁵⁷ a.a.O.

⁶⁵⁸ vgl. auch vorliegende Untersuchung (I 1.2.1).

⁶⁵⁹ FISCHER, ERIK: „Tendenzen der Penderecki-Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland“. In: WULF KONOLD (Hrsg.): *Deutsch-polnische Musikbeziehungen*. A.a.O., S. 134.

Äußerungen, die von diesem Zeitpunkt an PENDERECKIS Oeuvre zunehmend zurückhaltend als ‚avantgardistisch‘ kennzeichnen - wie jene RUDOLPH STEFANS aus dem Jahr 1969, in der dieser signifikant davor warnt, dass „Komponisten wie Penderecki, heute wirklich in voller Freiheit, aber mit leeren Händen‘ dastehen könnten“⁶⁶⁰ -, konfrontiert FISCHER mit der Beobachtung eines schon 1962 mit PENDERECKIS Vertonung des *Stabat Mater* wahrnehmbaren Verzichts auf experimentelle Verfahren, also schon vier Jahre vor Erscheinen der *Lukaspassion*. Der Autor zeigt auf:

genau genommen hatte Penderecki schon mit dem *Stabat Mater* auf die „volle Freiheit“ des ‚postseriellen‘ Experimentierens verzichtet und auf anderen – zudem ‚marktgerechten‘ - Wegen den Punkt umgangen, an dem er als Komponist ‚absoluter‘ Musik tatsächlich mit leeren Händen hätte dastehen müssen.⁶⁶¹

Ein ‚westliches Vorurteil‘, das den musikgeschichtlichen Kontext Polens unberücksichtigt ließe, zeige sich, so FISCHER, wenn die satztechnischen Mittel des *Stabat Mater* als vermeintlich ‚heterogen‘ erschienen. Bündig fasst der Autor drei an das Erscheinen der *Lukaspassion* anknüpfende, namentlich „emphatisch-hermeneutisch, nüchtern-deskriptiv oder ideologiekritisch-verurteilend“⁶⁶² zugeschnittene Rezeptionsformen für den Zeitraum 1967 bis 1970 zusammen. Ihre Gemeinsamkeit besteht darin, nach 1970 die Funktion standardisierter Modelle zu übernehmen. Als Instrumentarien der Vermittlung legen sie die Frage nach dem historischen Kontext um 1970 sowohl auf polnischer als auch auf bundesdeutscher Seite nahe.⁶⁶³ Semantisierungen emphatisch-hermeneutischer Provenienz schlagen sich nieder z. B. in Formulierungen SCHWINGERS, wohingegen den plakativen Einsatz der musikalischen Mittel PENDERECKIS bedenklich „als eine ernste Gefährdung der künstlerisch-fortschrittlichen Integrität Pendereckis“⁶⁶⁴ nüchtern-deskriptiv wahrnehmend, sich Autoren wie TADEUSZ KACZYNSKI äußern. Ideologiekritisch-verurteilende Bewertungen zeigen Formulierungen HARTMUT LÜCKES aus dem Jahr 1969.

Wie einleitend angeführt, lässt sich für die Zeit nach 1956 eine bestimmte Form westdeutscher Rezeption der polnischen Literatur beobachten. In seinem Aufsatz *Polnische Literatur in*

⁶⁶⁰ a.a.O., S. 135.

⁶⁶¹ a.a.O.

⁶⁶² FISCHER, ERIK: „Tendenzen der Penderecki-Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland“. In: WULF KONOLD (Hrsg.): *Deutsch-polnische Musikbeziehungen*. A.a.O., S. 137.

⁶⁶³ zur politischen Situation Polens vgl. vorliegende Untersuchung (I 2 4.2.1).

⁶⁶⁴ FISCHER, ERIK: „Tendenzen der Penderecki-Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland“. In: WULF KONOLD (Hrsg.): *Deutsch-polnische Musikbeziehungen*. A.a.O., S. 135.

Deutschland zwischen 1956 und 1968 spricht ROLF FIEGUTH sinnfällig von einer ‚polnischen Welle‘.⁶⁶⁵ Zur Bedeutung der polnischen Literatur macht der Autor deutlich:

Ihre Rezeption zwischen 1956 und 1968 [gehört - die Verf.] wesentlich zur Geschichte der Literatur in (der Bundesrepublik) Deutschland. Sie war ein wichtiges Symptom, ja sogar ein eigenständiger Faktor in der Durchsetzung des Avantgardismus und namentlich auch im Prozess von dessen Politisierung.⁶⁶⁶

Nachfolgend schränkt FIEGUTH ein: „es war [...] keineswegs die politische Aktualität Polens nach dem Posener Aufstand von 1956 allein, die bei uns die Empfänglichkeit für die polnische Literatur hervorrief“⁶⁶⁷ und verweist ergänzend auf „Widerstände gegen die avantgardistische Orientierung des deutschen literarischen Nachkriegsbewusstseins“.⁶⁶⁸ Dazu führt er aus: „Die Vorherrschaft der [...] Hermann Hesse, Werner Bergengruen etc.etc. geriet erst jetzt, in den späten 50er Jahren ins Wanken,“⁶⁶⁹ wobei es „Auch in Polen [...] das Problem der Rückbesinnung auf die internationale und die eigene Vorkriegsavantgarde gab“.⁶⁷⁰ Vor diesem Hintergrund spricht FIEGUTH von einem ‚Paradigmawechsel‘, einer Situation, in der „die bundesdeutsche Empfänglichkeit für bestimmte ästhetische Tendenzen der polnischen Literatur nach 1956 besonders stark“ war.⁶⁷¹ Diese Ereignislage führte zu ‚generalisierenden Anschauungen‘ der polnischen Literatur. Dazu heißt es:

Die [...] generalisierenden Anschauungen [...] fügen sich aus mehreren Gründen zu einem recht kohärenten, einheitlichen Modell der polnischen Literatur zusammen. Einer der wesentlichsten Gründe dafür ist [...] die Ausstrahlungskraft [...] des Aphorismus.⁶⁷²

Polnische Texte ermöglichen zudem, sich in aphoristischer Form zusammenfassen zu lassen wie beispielsweise in MROŹEKS Drama *Tango*, „die Verkehrung der Oppositionen Jung-Alt/Freiheit-Herrschaft/ anti-bürgerlich-bürgerlich“.⁶⁷³ Aus politischer Perspektive betrachtet kam hinzu, dass

Noch das dunkelste Gedicht, das absurdeste Erzählwerk oder Theaterstück aus

⁶⁶⁵ FIEGUTH, ROLF: „Polnische Literatur in Deutschland zwischen 1956 und 1968“. In: HEINZ-DIETER WEBER: *Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik*. Konstanzer Diskussionsbeiträge zur Praxis der Literaturgeschichtsschreibung. Stuttgart 1982, S. 118.

⁶⁶⁶ a.a.O., S. 119.

⁶⁶⁷ a.a.O., S. 114.

⁶⁶⁸ a.a.O., S. 115.

⁶⁶⁹ a.a.O.

⁶⁷⁰ a.a.O.

⁶⁷¹ a.a.O.

⁶⁷² a.a.O., S. 112.

⁶⁷³ a.a.O., S. 113.

Polen [...] verständlich zumindest als Protest gegen die Verständlichkeitsnorm des Sozialistischen Realismus⁶⁷⁴

gesehen wurde; „ein Umstand, der die Verflachung und Pauschalisierung des bundesdeutschen Verhältnisses zur polnischen Literatur entscheidend förderte“.⁶⁷⁵

Ab 1968 kommt es zu einer deutlich kritischen Rezeptionshaltung gegenüber polnischer Literatur. FIEGUTH erläutert dazu:

Der Einmarsch der Warschauer Pakttruppen in Prag 1968 sowie, entscheidender noch, die innenpolitischen Bewegungen bei uns, die sich in einer generell veränderten Bewertung von Literatur überhaupt auswirkten, machten der ‚polnischen Welle‘ den Garaus. Geblieben sind einige Autoren, deren Ansehen bei uns gegenwärtig weit mehr auf ihren individuellen Oeuvres beruht als auf ihrem polnischen Kontext.⁶⁷⁶

Die Studentenunruhen der 68er Bewegung in Deutschland gingen maßgeblich mit einer Politisierung der Literatur einher.

3.1.2 Information als Ereignis

Um der Frage nachgehen zu können, ob der Rezipient eine Information erhält und was der Bezugsgegenstand einer möglichen Information sein könnte, soll an dieser Stelle der Informationsbegriff NIKLAS LUHMANNs herangezogen werden. NIKLAS LUHMANN versteht unter einer Information ein „Ereignis [...] das Systemzustände auswählt“.⁶⁷⁷ Nach diesem Verständnis ist Information zunächst allgemein ein Ereignis. Als Ereignis - nach FOUCAULT somit als „Effekt“⁶⁷⁸ - zeichnet sich Information für LUHMANN durch ein spezifisch aktives Tätigsein aus. Das als Information bezeichnete Ereignis ‚wählt aus‘, d. h. es differenziert, indem es seinen Gegenstand selektiert. Ereignisse sind für LUHMANN „zeitpunktfixierte Elemente. Sie kommen nur einmal und nur in einem für ihr Erscheinen nötigen Kleinstzeitraum (specious présent) vor. Sie sind durch das zeitliche Vorkommen identifiziert und somit unwiederholbar. Eben dadurch eignen sie sich als Elementareinheit von Prozessen.“⁶⁷⁹ Nach dieser Definition

⁶⁷⁴ a.a.O., S. 116.

⁶⁷⁵ a.a.O.

⁶⁷⁶ a.a.O., S. 119.

⁶⁷⁷ LUHMANN, NIKLAS: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M. 1988, S. 102.

⁶⁷⁸ FOUCAULT, MICHEL: *Die Ordnung des Diskurses*. A.a.O., S. 37. Zum Begriff des Ereignisses als Effekt vgl. auch vorliegende Untersuchung (I 3.4).

⁶⁷⁹ LUHMANN, NIKLAS: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M. 1988, S. 102.

ist Zeit aufzufassen als ein Merkmal eines linear gedachten Ablaufs, konstitutiv - d. h. Kontext - für die Entstehung von Ereignissen (Text), die über einen Sachverhalt informieren. Ereignisse, die sich als Information bezeichnen lassen, setzen somit ein zeitlich kausales Vorher/Nachher voraus, allerdings nur bedingt. Bezogen auf die vorliegende Untersuchung ist zu berücksichtigen, dass Ereignisse vom System - hier vom Informationssystem des lexikalischen Nachschlagewerks *Komponisten der Gegenwart* - für das System, d. h. für sich selbst (und nur für sich selbst) als nicht weiter auflösbare Einheit (die Ereignisse a priori nicht ‚sind‘) funktionalisiert werden.

Anders ausgedrückt heißt dies: Ereignisse dienen der Selbsterhaltung des Systems und werden daher von den jeweils spezifischen Systemen erst zu Ereignissen *gemacht*. Ereignisse sind somit von einem System - hier vom System ‚Information‘ (für das Lexikon *Komponisten der Gegenwart* eingeschränkt als sogenannte ‚Erstinformation‘) - *konstruierte* (Funktions-, Informations-, Mitteilungs-, etc.)Träger, deren Aufgabe darin besteht, das System zu erhalten. Für das System, das sich als Information reproduziert, folgt daraus, dass Ereignisse, die unter der beschriebenen Voraussetzung nicht als systemerhaltende ‚Information‘ funktionieren, für das Informationssystem ungeeignet und dementsprechend zu diesem different sind. Für jenes beispielhaft herangezogene Zitat von REINHARD SCHULZ bedeutet dies, die Zuordnung PENDERECKIS zu einer Gruppe der sogenannten gemäßigten Moderne unter einem Aspekt zu betrachten, der den Terminus ‚gemäßigte Moderne‘ nicht konstruiert, sondern ausdifferenziert. Es fällt auf, dass der infrage stehende Begriff nicht gesondert durch Markierungen (z. B. durch Markierung per Addenda), andere zeichentechnische Hinweise der Einschränkung, Verweise auf seine diskursive Problematisierung oder auch per Definition kenntlich gemacht wird. In der Folge erscheint ‚gemäßigte Moderne‘ als ein (musik-)historisch geprüfter Begriff, der diskursiv Konsens voraussetzt und insofern keiner zu hinterfragenden Legitimation mehr bedarf. An dieser Stelle fragt sich, inwieweit der Terminus ‚gemäßigte Moderne‘ dann in anderen, als ‚wissenschaftlich‘ deklarierten Beiträgen vermittelt wird als ein auf Konsens beruhender.

Elemente sind „Elemente nur für die Systeme, die sie als Einheit verwenden, und sie sind es nur durch diese Systeme“. NIKLAS LUHMANN: A.a.O., S. 43. Zum Terminus ‚Prozess‘ vgl. auch vorliegende Untersuchung (I 3.5.2).

3.2 ‚gemäßigte Moderne‘ – ein diskontinuierlich gebrauchter Begriff

Der in wissenschaftlichen Dokumenten zu beobachtende Gebrauch des Begriffs ‚gemäßigte Moderne‘ ist sowohl im Vergleich von Texten einzelner Autoren, als auch innerhalb der eigenen Anwendung verschieden. So schreibt HERMANN DANUSER mit Blick auf die zweite Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts und einer daran geknüpften „Epochenzäsur um 1950“ im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft*:

Die ‚Moderne‘ manifestierte sich nach der Jahrhundertwende musikhistorisch zwar primär in jenem ‚radikalen‘ Sinn, der sie, zumal in der Entwicklung der Reihenkomposition, als eine traditionskritische Tradition ausweist. Doch bestand sie weiterhin auch in dem (terminologisch unscharfen) Sinn einer »gemäßigten Moderne«, die, einem breiteren Publikum verständlich, den Hauptanteil zeitgenössischer Musik in der Programmgestaltung der Konzert- und Operninstitutionen ausmachte.⁶⁸⁰

Die Umstände der Epochenzäsur weiter präzisierend, führt der Autor aus:

Nicht länger blieb die »gemäßigte Moderne« auf eine neotonale Musiksprache beschränkt, die als Hauptidiom des Neoklassizismus der vorangegangenen Jahrzehnte noch weit über die Jahrhundertmitte hinaus [...] verwendet wurde. Vielmehr wurde nun die Zwölftonmusik [...] weltweit aufgewertet und [...] als mögliche, streckenweise bevorzugte Spielart der »gemäßigten Moderne« anerkannt [...] Dadurch änderte sich die Spaltung der Musikkultur in kompositionsgeschichtlicher Hinsicht: War in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch die Antithese Tonalität-Atonalität (und Dodekaphonie) charakterisiert, so manifestierte sich nach 1950 in der Kluft zwischen einer »gemäßigten Moderne«, die, - ob tonal oder dodekaphon - an einem unmittelbaren Traditionsbezug festhielt, und einer »radikalen Moderne«, die – allenfalls mit latenter Beziehung zur Tradition- zu Neuem vorstieß.⁶⁸¹

Für den Rezipienten wird transparent, dass der Begriff ‚gemäßigte Moderne‘ in DANUSERS Darstellung nicht als polarer Gegenbegriff zu ‚radikaler Moderne‘ vermittelt wird. Vielmehr differenziert der Autor den Terminus ‚gemäßigte Moderne‘ aus, indem jene ‚gemäßigte Moderne‘ eine ebensolche ‚radikale‘ als Differenz zu sich selbst miteinbezieht. Dass jedoch beide Termini - ‚gemäßigte‘ sowie ‚radikale Moderne‘ - in der *Ästhetischen Theorie* ADORNOS als sich polar kontrastierende Ausdrücke verwendet werden, wobei ADORNO den Ausdruck ‚gemäßigte Moderne‘ pejorativ als „Renaissancen“ färbt, die von einem „restaurativen

⁶⁸⁰ DAHLHAUS, CARL (Hrsg.): *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd.7. Stuttgart 1984, S. 291-292.

⁶⁸¹ a.a.O.

Bewusstsein“ betrieben seien, lässt ein in diesem Zusammenhang nicht gegebener Quellenverweis DANUSERS dabei offen.⁶⁸² Offenbar in der impliziten Absicht, entgegen der Wertung ADORNOS im Hinblick auf dessen negativer Konnotation des Neoklassizismus STRAWINSKYS, diesen Komponisten - in Abgrenzung zu anderen - im Kontext eines ‚authentischen Neoklassizismus‘ anzusiedeln, bezieht sich DANUSER auf die Literaturtheorie des russischen Formalismus und führt dazu aus:

Eine tragfähige Interpretation von Stravinskis Neoklassizismus eröffnet sich [...] aus der Literaturtheorie des russischen Formalismus [...] Dieser Zugang ist geeignet, den authentischen Neoklassizismus vor der – meist polemisch erhobenen – These der Restauration zu schützen und ihn auch von der »gemäßigten Moderne« abzugrenzen, die ‚zumal in den dreißiger und vierziger Jahren, wirkungsgeschichtlich aus ihm hervorgegangen ist.⁶⁸³

Für DANUSER erweist sich ‚gemäßigte Moderne‘ damit sowohl als ein temporär begrenzt in Erscheinung tretender Begriff der Wirkungsgeschichte und somit ein zeitlich limitiert geltender Differenzbegriff zum Neoklassizismus STRAVINSKIJS als auch als ‚Stilmodell‘ eines Neoklassizismus, der aus Sicht des Autors nicht von der Theorie der russischen Formalisten geprägt war. So erläutert er:

Wo er [der Neoklassizismus – die Verf.] zu einer Hauptströmung der zeitgenössischen Musik wurde, erschien das formalistische Prinzip von Parodie und Verfremdung seines rezeptionsästhetischen Kontexts, der durch einen Zwang zur Neuheit eine stete Wandlung bewirkte, enthoben⁶⁸⁴,

sodass dieser als „Neoklassizismus gemäßigter Form“⁶⁸⁵ die Geschichte der neotonalen Musik des zweiten Vierteljahrhunderts weiterhin bestimmt habe.

Auch HELGA DE LA MOTTE markiert den Gebrauch des Terminus ‚gemäßigte Moderne‘ als einen nicht voraussetzungslos denkbaren. So heißt es in der von ihr herausgegebenen

⁶⁸² ADORNO GRETEL, TIEDEMANN ROLF (Hrsg.): THEODOR W. ADORNO: *Ästhetische Theorie*. A.a.O., S. 58.

⁶⁸³ DAHLHAUS, CARL (Hrsg.): *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd.7. A.a.O., S.157-158. Zur Literaturtheorie des russischen Formalismus führt DANUSER aus: „Die Begriffe ‚Parodie‘ ‚Deformation‘ und ‚Verfremdung‘, die im Zentrum der formalistischen Theorie stehen, heben ab sowohl auf die Summe der technischen Verfahrensweisen, mittels derer vorliegende und durch Gewöhnung mechanisierte Strukturen und Formen verändert werden, als auch auf die durch dergleichen Verfremdung bezweckte Umwandlung der ästhetischen Erfahrung, die neue Wahrnehmungsweisen erzwingt“. HERMANN DANUSER, in: CARL DAHLHAUS (Hrsg.): *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd.7. A.a.O. Bezogen auf die Geltung eines ‚authentischen Neoklassizismus‘ schränkt DANUSER ein: „Im präzisen Sinn der russischen Formalisten erreichte der Neoklassizismus keine Breitenwirkung, sondern blieb im wesentlichen auf Stravinskij- und hier insbesondere auf sein Oeuvre bis Mitte der dreißiger Jahre- zentriert“. HERMANN DANUSER: A.a.O.

⁶⁸⁴ a.a.O.

⁶⁸⁵ a.a.O.

Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert - 1975-2000 in der Einleitung unter der Überschrift ‚Nebeneinander der Generationen‘:

Stellt man einen Vergleich mit den 50er Jahren an [...] so lässt sich heute kaum noch so etwas wie eine Teilung in zwei Sparten feststellen, die damals benennbar war als sogenannte »gemäßigte Moderne« gegenüber den strukturellen »jungen Neuerern«. ⁶⁸⁶

Dazu eklatant verschieden ist der Terminus ‚gemäßigte Moderne‘ unmarkiert bereits im Inhaltsverzeichnis des von HANNS-WERNER HEISTER herausgegebenen lexikalischen Nachschlagewerks *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert - 1945-1974* zu finden. Hier heißt es zu Kapitel drei zum Thema ‚Konsolidierung und Auflockerung. 1953-1961‘: „Progressiver und regressiver Pluralismus - Mainstream und gemäßigte Moderne/Musik gegen den Kalten Krieg“. ⁶⁸⁷ Innerhalb dieses Kapitels definiert HEISTER den Terminus ‚gemäßigte Moderne‘ als ‚Tendenz‘, konkret als ‚Tendenz des Mainstream‘. Mit Mainstream wiederum bezeichnet HEISTER ein Moment der Menge eines vorherrschend Gewöhnlichen. So formuliert er:

Im Mainstream verläuft mindestens quantitativ ein Hauptstrom der Musikgeschichte, in dem eben das Gewöhnliche, gewissermaßen Alltägliche dominiert, und zwar nicht nur der produktiven und rezeptiven Realisierung, sondern auch der Komposition. Gerade hier gibt es auf der Grundlage einer sozusagen durchschnittlichen Idiomatik durchaus auch Ansätze, mit Elementen der verschiedenen Stil- Sprach- und Gattungstraditionen zu spielen und zu experimentieren. ⁶⁸⁸

Vor diesem Hintergrund bezeichne der Begriff ‚gemäßigte Moderne‘, „Avanciertes zeitverzögert, wohldosiert und portioniert doch zu integrieren.“ ⁶⁸⁹ Aus dieser Perspektive, der Tendenz eines vorherrschend Alltäglichen, übernimmt die ‚gemäßigte Moderne‘ für den Autor HANNS-WERNER HEISTER eine wichtige Funktion der Integration musikalischen ‚Fortschritts‘.

Die hier aufgezeigte, unterschiedliche Verwendung des Begriffs ‚gemäßigte Moderne‘, die in lexikalischen Beiträgen zum einen in ihrer Funktion des Bezeichnens als Differenz deutlich

⁶⁸⁶ DE LA MOTTE- HABER, HELGA (Hrsg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. 1975-2000*. Laaber 2000, S. 16.

⁶⁸⁷ HEISTER, HANNS-WERNER (Hrsg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. 1945-1975*. Laaber 2005, Inhaltsverzeichnis.

⁶⁸⁸ a.a.O., S.135-136.

⁶⁸⁹ a.a.O., S. 136.

markiert, zum anderen durch Definition ausdifferenziert wird, macht deutlich, dass der Umgang mit jenem Terminus an Voraussetzungen gebunden ist.

3.3 ‚gemäßigte Moderne‘ als Ereignis

Da REINHARD SCHULZ den hier zu untersuchenden Begriff uneingeschränkt einführt, kann oder soll der Rezipient offenbar davon ausgehen, eine verbindliche (musik-) wissenschaftliche Legitimation des Terminus ‚gemäßigte Moderne‘ sei voraussetzbar. Dies würde bedeuten, dass dieser Begriff sich im musikwissenschaftlichen Diskurs als unmittelbar anschlussfähiger, Kontinuität vermittelnder Ausdruck eignet. Vor diesem Hintergrund allerdings müsste im (musik-) wissenschaftlichen Diskurs bereits Konsens darüber bestehen, dass der Ausdruck ‚gemäßigte Moderne‘ als Bezeichnung allgemeine Gültigkeit beanspruchen kann. Allgemeine Gültigkeit setzt nach JÜRGEN HABERMAS innerhalb der Theorie des kommunikativen Handelns zunächst die *Konsensfähigkeit* von Termini voraus.

Speziell setzt ein Konsens über die begriffliche Legitimation der Wendung ‚gemäßigte Moderne‘ danach voraus, dass eine auf rational nachvollziehbaren Argumenten basierende Begründung existiert. Konsens erfordert noch eine zweite Voraussetzung. Diese besteht darin, die zu Konsens führende Methode, d. h. hier, den Begriff des Diskurses im Vorfeld in Bezug auf seinen Geltung vermittelnden Anspruch zu erörtern. Denn der Diskurs, der die Legitimation eines Begriffes ermöglicht, beinhaltet, dass der betreffende Ausdruck - hier der Terminus ‚gemäßigte Moderne‘ - im Falle eines erzielten Konsenses als Norm und nicht als etwas anderes eingeführt wird.⁶⁹⁰

Für den Begriff ‚gemäßigte Moderne‘ bedeutet dies zweierlei: Zum einen muss er sich über eine rationale Begründung als *konsensfähig* erweisen, zum anderen in Bezug auf sich selbst als Norm einen Geltungsanspruch erheben. Eine im Konsens erzielte Vereinbarung betrifft somit nicht nur die Möglichkeit einer rationalen Begründung eines Gegenstandes, sondern auch einen damit zugleich zugestandenen, normativen Gebrauch desselben. Insofern impliziert Konsens, sich über den Gebrauch eines speziellen Gegenstandes *als Norm* verständigt zu haben. SIMONE WINKO erläutert dazu:

⁶⁹⁰ Zum Begriff der Norm vgl. vorliegende Untersuchung (II 8).

Philosophisch spielt der Begriff [Diskurs- die Verf.] in der »Frankfurter Schule«, besonders bei Jürgen Habermas, eine Rolle. Hier bezeichnet er denjenigen Kommunikationstyp, mit dem sich Personen über den Geltungsanspruch von Normen verständigen.⁶⁹¹

In Anlehnung an HABERMAS ermöglicht der Diskurs allgemein ‚Verständigung‘. Diese ist aber konkret konzipiert als ‚Verständigung über Geltungsansprüche von Normen‘ und insofern selbst normativ. Verständigung umfasst demnach zweierlei. Sie beinhaltet, dass Gegenstände, wie z. B. der Begriff ‚gemäßigte Moderne‘, als Norm und nicht als etwas anderes in die Kommunikation eingebracht werden sowie die Einschränkung, dass jener Anspruch auf Geltung als Norm, d. h. jener Anspruch auf Allgemeingültigkeit, nur solange aufrechterhalten werden kann, wie es das Vorhandensein eines Konsenses – d. h. eines Konsenses über die normative Funktion von Begriffen und einem sich darüber zu verständigenden Geltungsanspruch - rechtfertigt.

Im Unterschied zu FOUCAULT, dessen Diskursbegriff disziplinübergreifend und eher diskurstheoretisch als Bezeichnung für ein System des Denkens und Argumentierens zur Anwendung kommt,⁶⁹² verwendet HABERMAS einen Diskursbegriff, der philosophisch, d. h. in einem Bezug zu kommunikativem Handeln, ausgerichtet ist. Inwieweit ein begründeter Konsens in Form einer ‚Verständigung über den Geltungsanspruch‘ des Terminus ‚gemäßigte Moderne‘ vorausgesetzt werden kann, kann hier aufgrund dazu erforderlicher Untersuchungen, die den Rahmen der vorliegenden Arbeit übersteigen würden, nicht abschließend erörtert werden. Die auffallend unterschiedliche Verwendung des Terminus in lexikalischen Nachschlagewerken jedoch zeigt, dass eine Verständigung über den Gebrauch des Begriffs ‚gemäßigte Moderne‘ in Form eines begründeten Konsenses noch aussteht.⁶⁹³ Abweichend davon verweist jedoch die zu Beginn zitierte Äußerung⁶⁹⁴ von REINHARD SCHULZ sowohl terminologisch – z. B. durch fehlende Markierung - als auch hinsichtlich möglicher

⁶⁹¹ WINKO, SIMONE: ‚Diskursanalyse, Diskursgeschichte‘. In: HEINZ LUDWIG ARNOLD, HEINRICH DETERING: (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München 1996, S. 464.

⁶⁹² vgl. SIMONE WINKO: a.a.O.

⁶⁹³ In Bezug auf einen möglichen ‚Einwand‘ JEAN FRANCOIS LYOTARDS gegenüber der Konsensstheorie von JÜRGEN HABERMAS wird auf Ausführungen BERNHARD MIEBACHS in seiner *Soziologischen Handlungstheorie – Eine Einführung* zum Thema ‚Postmoderne Kommunikation‘ verwiesen. Darin heißt es: „Für Lyotard ist die Annahme des diskursiven Konsenses nur plausibel, wenn man dem ‚aufklärerischen Aspekt‘ von HABERMAS folgt, „nämlich dass die Menschheit als kollektives (universelles) Subjekt ihre gemeinsame Emanzipation mittels der Regelungen in allen Sprachspielen erlaubter ‚Spielzüge‘ anstrebt und dass die Legitimität einer beliebigen Aussage aus ihrem Beitrag zu dieser Emanzipation besteht“. BERNHARD MIEBACH: *Soziologische Handlungstheorie. Eine Einführung*. Wiesbaden 2006, S. 198-199.

⁶⁹⁴ Der Begriff der ‚Äußerung‘ wird von FOUCAULT auch synonym verwandt für das Wort ‚Aussage‘. Vgl. fortlaufende Untersuchung (I 3.6.3).

Ausdifferenzierung - z. B. durch das Fehlen einer Definition - nicht auf einen diskontinuierlichen Gebrauch des Begriffs ‚gemäßigte Moderne‘, sondern umgekehrt auf Anschluss an einen scheinbar voraussetzenden Kontext der Legitimation dieses Begriffs. Für den von REINHARD SCHULZ zu Grunde gelegten Informationsbegriff folgt daraus: Die in Form einer - offenbar Konsens voraussetzenden - Sachaussage vermittelte Information, PENDERECKI sei der vielleicht wichtigste Vertreter der gemäßigten Moderne, müsste für den Gegenstand, über den SCHULZ informiert, systemkonstitutiv sein. Da die Besonderheit der Informationsfunktion darin liegt, implizit einen bestimmten (System-)Zustand (im Unterschied zu auch anders möglichen Systemzuständen) auszuwählen, gelingt es allein durch die Darstellung, d. h. durch die Form der Vermittlung (die die Äußerung als Information erscheinen lässt), Verhältnisse der Vermittlung im Verborgenen zu vertauschen. Vertauscht wird die Handhabung von Information als ein Gegenstand der Vermittlung mit der Vermittlung der Handhabung als Information. Mit anderen Worten: Nicht ein System, welches orientiert ist an Zuwachs von Differenz, vermittelt Informationen, sondern Informationen vermitteln ein System, welches orientiert ist an Angebot und Nachfrage.

Der Zuschnitt der Äußerung - hier die scheinbar auf Konsens beruhende Zuordnung der Musik PENDERECKIS zu einer ‚gemäßigten Moderne‘ aus einem Pool auch anders interpretierbarer Äußerungen - hat die Funktion ein System - hier das spezifische Informationssystem des Autors REINHARD SCHULZ - zu erhalten. Das Ereignis, das Systemzustände selektiert, d. h. die Information, entspricht im Folgenden nicht nur dem infrage stehenden Terminus ‚gemäßigte Moderne‘, sondern dem gesamten, darauf bezogenen, eingangs zitierten Textausschnitt des Autors REINHARD SCHULZ. In ihrer Emergenz als Äußerung selektiert sie das, worüber sie durch sich selbst als bestimmte Form unbestimmter sprachspielerischer Möglichkeiten informiert. Da der Terminus ‚gemäßigte Moderne‘ nicht markiert, definiert oder anders sprachlich ausdifferenziert wird, informiert er über sich selbst und seine Bezüge als ein Ergebnis legitimer Selektion. Für den Rezipienten liegt somit die an ihn gerichtete Information nicht darin, dass die Musik PENDERECKIS einer ‚gemäßigten Moderne‘ zuzuordnen sei, sondern darin, dass die Zuordnung der Musik PENDERECKIS zu einer ‚gemäßigten Moderne‘ einen Anspruch auf Gültigkeit dergestalt zu haben scheint, dass eine so kategorisierte Musik „nicht Zuflucht in den Refugien der Avantgarde nehmen muss, sondern im Abonnementbetrieb Eingang findet“.⁶⁹⁵

⁶⁹⁵ vgl. HEISTER HANNS-WERNER/ SPARRER WALTER-WOLFGANG (Hrsg.): *Komponisten der Gegenwart*. Loseblatt-Lexikon (Edition Text & Kritik). Darin: KRZYSZTOF PENDERECKI.

3.4 Das Ereignis als Funktion des Diskurses

MICHEL FOUCAULT betrachtet Ereignisse nicht wie LUHMANN unter dem Aspekt ihres Systemcharakters, sondern im Hinblick auf ihre Funktion im Diskurs. Als diskursives Ereignis hat das Ereignis - hier die Information als spezifische Form von Kommunikation - für ihn die Bedeutung einer „einfache(n) Äußerung“.⁶⁹⁶ Diese vermittelt sich selbst als Signifikant „im Spiel der Signifikanten, die ihre eigenen Signifikate sind.“⁶⁹⁷ Vor diesem Hintergrund ist die Entstehung der Information „Penderecki gilt heute als der vielleicht wichtigste Vertreter der gemäßigten Moderne“⁶⁹⁸ bezogen auf das, was sie inhaltlich vermittelt, nicht voraussetzungslos, sondern gebunden an die Form, über die sie sich vermittelt. FOUCAULT weist darauf hin, nicht zu trennen „zwischen dem, »was gesagt wird« und »wie es gesagt wird« [...] weil es die Aussage, die »Äußerung« (*énonciation*) ist, die einen »Inhalt«, einen »Referenten« oder einen »Gegenstand« des Diskurses konstituiert.⁶⁹⁹

Gegenstand der Untersuchung ist daher Information nicht als ein von der Form scheinbar zu unterscheidender ‚Inhalt‘, sondern Information als Form und Funktion von Kommunikation. Die Information informiert über sich selbst als Form bzw. als Information. Ihr Gegenstand, den sie als ‚Äußerung‘ konstituiert, bleibt dabei genauso zufällig und beliebig, eben „Spiel der Signifikanten“, wie potentielle, diskursiv nicht materialisierte Information. Entsprechend definiert Foucault den Begriff Ereignis auch als „Effekt“, indem er beschreibt:

das Ereignis [ist- die Verf.] weder Substanz noch Akzidenz, weder Qualität noch Prozess; das Ereignis gehört nicht zur Ordnung der Körper. Und dennoch ist es keineswegs immateriell, da es immer auf der Ebene der Materialität wirksam ist, Effekt ist; es hat seinen Ort und besteht in der Beziehung, der Koexistenz, der Streuung, der Überschneidung, der Anhäufung, der Selektion materieller Elemente, es ist weder der Akt, noch die Eigenschaft eines Körpers; es produziert sich als Effekt einer materiellen Streuung und in ihr. Sagen wir, dass sich die Philosophie des Ereignisses in der auf den ersten Blick paradoxen Richtung eines Materialismus

⁶⁹⁶ FOUCAULT erläutert dazu: „Dieses (diskursive) Ereignis [...] bleibt blind gegenüber seinem wirklichen Zweck, der lediglich darin besteht, zu sein und die Beliebigkeit seiner Existenz als einfache Äußerung zu maskieren.“ MICHEL FOUCAULT: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a.M. 2003, S. 138.

⁶⁹⁷ a.a.O.

⁶⁹⁸ vgl. HEISTER HANNS-WERNER/SPARRER WALTER-WOLFGANG (Hrsg.): *Komponisten der Gegenwart*. Loseblatt-Lexikon (Edition Text & Kritik). Darin: KRZYSZTOF PENDERECKI.

⁶⁹⁹ FOUCAULT, MICHEL: *Die Ordnung des Diskurses*. A.a.O., S. 138. Dazu erläutert FOUCAULT ergänzend, „Bis zu dem Moment, da der Diskurs gegen das Schweigen des bloßen Daseins oder im Murmeln einer vorsprachlichen Erschütterung der Dinge entsteht, gibt es keine Unterscheidung zwischen Signifikant und Signifikat, Subjekt und Objekt, Zeichen und Bedeutung. Oder besser gesagt, diese Unterscheidungen sind Produkte des diskursiven Ereignisses“. A.a.O.

eines Unkörperlichen bewegen müsste.⁷⁰⁰

Wie LUHMANN verweist damit auch FOUCAULT auf eine unmittelbare Beziehung zwischen einem Ereignis und dem Vorgang der Selektion. Denn ein (kontingentes) Geschehen, das sich als Effekt produziert, konstituiert sich selektiv als Äußerung im Unterschied zu anderen potentiell möglichen Äußerungen, die (da sie sich nicht als Äußerung konstituieren) der Wahrnehmung different bleiben. Somit hätte der Autor REINHARD SCHULZ beispielsweise auch formulieren können, PENDERECKI gelte heute *vielleicht* als einer der wichtigsten Vertreter usw. Diese Form der Formulierung, in der das Adverb ‚vielleicht‘ im Satz an eine andere Position rückt, wirft im Unterschied zum gegebenen Zitat ein entschieden anderes Licht auf den Versuch, im Hinblick auf das Formulierte Differenz miteinzubeziehen und über diese die Geltung des Geäußerten, im Hinblick auf sich selbst als beobachtendes System, einzuschränken.⁷⁰¹

3.5 Systemfunktionen

Information, verstanden als Ereignis, ist somit gekoppelt an Selektion und damit an die (voraussetzungsreiche) Auswahl bestimmter *Zustände* von „etwas, das einen Unterschied *macht* [Kursivsetzung – die Verf.]“⁷⁰². Als impulssetzende Kraft, die sich aus Beziehungsreichtum ableitet, ist Selektion auch beschreibbar als Antrieb bzw. „Dynamik der Komplexität“.⁷⁰³ Im Kontext der Komplexität aber verweist Selektion - hier die Äußerung, PENDERECKI sei der vielleicht wichtigste Vertreter der ‚gemäßigten Moderne‘ - auf seine konstitutiven Voraussetzungen von Unbestimmtheit und Risiko. Diese Schlussfolgerung ergibt sich aus LUHMANN'S Begriff der Komplexität. Systemfunktionen werden ausgeübt von Selektion als Funktion von Komplexität, von Struktur und Prozess als Formen der Vor-Selektion und von Vor-Selektion, die sich als eine Funktion von Legitimation erweist.

⁷⁰⁰ FOUCAULT problematisiert den Begriff Ereignis in seiner als Abhandlung verfassten Vorlesung am Collège de France vom 2. Dezember 1970 ‚Die Ordnung des Diskurses‘. Vgl. MICHEL FOUCAULT: *Die Ordnung des Diskurses*. A.a.O., S. 37.

⁷⁰¹ Zur Semantik der von SCHULZ gewählten Formulierung vgl. vorliegende Untersuchung (I 3.6.3).

⁷⁰² NIKLAS LUHMANN: *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*. Bern 1994, S. 73. Das Zitat verweist auf LUHMANN'S Definition des Systembegriffs.

⁷⁰³ LUHMANN, NIKLAS: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. A.a.O., S. 71.

3.5.1 Selektion als Funktion von Komplexität

In seinem Text erläutert LUHMANN zum Begriff Komplexität:

Komplexität [...] heißt Selektionszwang, Selektionszwang heißt Kontingenz, und Kontingenz heißt Risiko. Jeder komplexe Sachverhalt beruht auf einer Selektion der Relationen zwischen seinen Elementen, die er benutzt um sich zu konstituieren und zu erhalten. Die Selektion placiert und qualifiziert die Elemente, obwohl für diese andere Relationen möglich wären. Dieses »auch anders möglich sein« bezeichnen wir mit dem traditionsreichen Terminus Kontingenz. Er gibt zugleich den Hinweis auf die Möglichkeit des Verfehlens der günstigen Formung.⁷⁰⁴

Für jene infrage stehende ‚Information‘ REINHARD SCHULZ bleibt demnach zu bedenken, dass die durch die konkrete Äußerung vollzogene Selektion ein Wagnis darstellt, denn die Äußerung erscheint aufgrund ihrer Form als scheinbar Geltung beanspruchende Information und nicht als etwas auch anders Mögliches. Hier stellt sich die Frage, inwieweit das Geäußerte kontingent in Erscheinung tritt, d. h., inwieweit die konkret selektierte Äußerungsform, PENDERECKI sei der vielleicht wichtigste Vertreter der ‚gemäßigten Moderne‘, sich über Selbstreferenz als Informationssystem ausdifferenziert. Das allgemeine Verhältnis zwischen Komplexität und Selektion, innerhalb dessen - wie LUHMANN'S Definition des Begriffs Komplexität bereits deutlich macht - Komplexität als ein zwingend auf Selektion gerichtetes Phänomen vorgestellt wird, wird durch die spezifische Selektion der Äußerungsform ‚Information‘ in zwei Richtungen bestimmt. Dies bedeutet, Komplexität kann quantitativ durch Information gesteigert, aber auch reduziert werden. LUHMANN legt dazu dar: „Information reduziert Komplexität insofern, als sie eine Selektion bekanntgibt und damit Möglichkeiten ausschließt“.⁷⁰⁵ Übertragen auf das gegebene Beispiel bedeutet dies, als Selektion ‚bekanntzugeben‘, dass der Begriff ‚gemäßigte Moderne‘ nicht markiert, definiert oder auf andere Weise als Differenzbegriff vermittelt wird. Diese Information schließt die Möglichkeit einer geltungseinschränkenden Information über den infrage stehenden Terminus aus und reduziert Komplexität dementsprechend. Dass umgekehrt die Information „Komplexität auch erhöhen“⁷⁰⁶ kann, illustriert LUHMANN exemplarisch, indem er ausführt:

Dies geschieht zum Beispiel, wenn die ausgeschlossene Möglichkeit eine negative Erwartung war: Man hatte gedacht, dass Pfarrer immer Männer sind, und stellt nun fest: dieser Pfarrer ist eine Frau. Soll man Pfarrin sagen? Handkuss?⁷⁰⁷

⁷⁰⁴ a.a.O., S. 47.

⁷⁰⁵ a.a.O., S. 103.

⁷⁰⁶ a.a.O.

⁷⁰⁷ a.a.O.

Selektion ist somit ein Instrument der Information, das Komplexität oder genauer gesagt, die Steigerung und Reduktion von Komplexität spezifisch handhabt. Selektion ist eine Funktion von Komplexität, erzeugt durch einen Kontext, der gekennzeichnet ist durch „Unbestimmtheit, Kontingenz und Selektionszwang“.⁷⁰⁸

Als Funktion von Komplexität bzw. von dessen Steigerung und Reduktion ist Selektion im Hinblick auf das Phänomen ‚Zeit‘ eine unverzichtbare Voraussetzung für den Erhalt von Anschlussfähigkeit. Zeit ist für LUHMANN ein „Symbol“.⁷⁰⁹ Es versinnbildlicht, „dass immer, wenn etwas Bestimmtes geschieht, auch etwas anderes geschieht“.⁷¹⁰ Da Zeit nicht unendlich zur Verfügung steht, entfällt die Möglichkeit, „alles mit allem“⁷¹¹ abzustimmen. Die Folge daraus ist, dass es Einzelvorgängen nur teilweise möglich ist, Kontrolle über ihre Bedingungen zu erlangen. Damit ist Zeit „der Grund für den Selektionszwang in komplexen Systemen“.⁷¹² Im Hinblick auf die Komplexität eines Systems - hier des Systems Information - bedeutet dies:

Entweder muss ein System sehr klein bleiben, wenn es alle kombinatorischen Möglichkeiten offen halten oder gar alle zugleich realisieren will; oder es muss Selektionsverhältnisse ordnen und verstärken.“⁷¹³

Will ein System nicht ‚sehr klein bleiben‘, sondern eine größtmögliche Quantität an Komplexität zur Verfügung stellen, muss Selektion daher vorab auf einer Metaebene ihre eigenen Bedingungen organisieren. Anders ausgedrückt heißt dies, um die Selektionsverhältnisse zu ordnen und zu verstärken, muss Selektion sich zuerst auf sich selbst beziehen. Diese Voraussetzung, die ein Bezogensein auf sich selbst kennzeichnet, bezeichnet LUHMANN als „*Reflexivität des Selektionsprozesses*“⁷¹⁴ und führt dazu aus: „Er [der Selektionsprozess – die Verf.] richtet sich zunächst auf sich selbst, bevor er im Konkreten, das heißt auf der Ebene der Letztelemente des Systems, endgültig wählt“.⁷¹⁵

⁷⁰⁸ a.a.O., S. 290.

⁷⁰⁹ LUHMANN, NIKLAS: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. A.a.O., S. 70.

⁷¹⁰ a.a.O.

⁷¹¹ a.a.O.

⁷¹² a.a.O. S. 70.

⁷¹³ a.a.O. S. 73.

⁷¹⁴ a.a.O.

⁷¹⁵ a.a.O.

3.5.2 Struktur und Prozess als Formen der Vor-Selektion

Selektion einer konkreten Information setzt somit zunächst eine Vor-Auswahl von Möglichkeiten der Selektion voraus. Diese Vor-Auswahl erfolgt methodisch über zwei Formen von Selektion, konkret über Selektion als Struktur und über Selektion als Prozess. Strukturen und Prozesse setzen sich wechselseitig voraus und unterscheiden sich voneinander im Hinblick auf ihr Verhältnis zur Zeit. LUHMANN erläutert dazu:

Strukturen halten Zeit reversibel fest, denn sie halten ein begrenztes Repertoire von Wahlmöglichkeiten offen [...] Strukturen fassen die offene Komplexität der Möglichkeit [...] in ein engeres Muster »geltender« [...] Relationen. Sie können durch diese Selektion weitere Selektionen anleiten.⁷¹⁶

Diese Steuerungsfunktion von Strukturen erfolgt auch reflexiv, d. h. gerichtet auf sich selbst. Dies bedeutet: „Man kann sie [Strukturen - die Verf.] aufheben oder ändern oder mit ihrer Hilfe Sicherheit für Änderungen in anderen Hinsichten gewinnen“.⁷¹⁷ Solcherart regelnde Aufgabe von Strukturen gegenüber kontingenter Selektion steht Prozessen nicht zur Verfügung, denn Prozesse sind für LUHMANN im Hinblick auf ihr Verhältnis zur Zeit nur bedingt kontingent. So legt er dar: „Prozesse markieren dagegen die Irreversibilität der Zeit. Sie bestehen aus irreversiblen Ereignissen. Sie können nicht rückwärts laufen“.⁷¹⁸ Wird diese Differenz zwischen beiden Selektionsformen berücksichtigt, ergibt sich im Hinblick auf ihre Wechselseitigkeit die Konsequenz: „Strukturierung ist unter anspruchsvolleren (nicht rein zufallsbestimmten) Bedingungen ein Prozess und Prozesse haben Strukturen“.⁷¹⁹

Entscheidend für das System Information ist somit zunächst, zwei Vorgänge von Selektion voneinander zu unterscheiden. Auf einer Ebene erfolgt der Vorgang der Selektion des ‚Letztelementes‘. Auf dieser Ebene geschieht Selektion im Konkreten. Auf einer

⁷¹⁶ a.a.O., S. 74.

⁷¹⁷ a.a.O., S. 73.

⁷¹⁸ a.a.O., S. 74.

⁷¹⁹ a.a.O., S. 73. Um Missverständnissen vorzubeugen, nach dem von einer schematischen Vereinfachung beider Formen von Selektion auszugehen wäre, kommentiert der Autor die von ihm gewählte Unterscheidung beider Formen explizit, indem er schreibt: „Es wäre falsch, Strukturen einfach als zeitlos und Prozesse als zeitlich aufzufassen. Ebenso wenig passt der Gegensatz von Statik und Dynamik oder der Gegensatz von Konstanz und Wandel. Die Differenz von Struktur und Prozess dient vielmehr der Rekonstruktion der ursprünglichen (= umweltbedingten) Differenz von Reversibilität und Irreversibilität in einer irreversibel angesetzten Zeit.“ NIKLAS LUHMANN: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. A.a.O. LUHMANN'S Erläuterung macht deutlich, dass Strukturen bezogen auf ihre Entstehung prozessbedingt sind und umgekehrt. Neben der Möglichkeit ihrer Auflösung bleiben Strukturen als eine Form der Vor-Auswahl gebunden an ihre Entstehungsbedingungen (Umwelt). Das heißt, Strukturen sind bezogen auf Selektion Prozesse und verweisen somit auf ihre Voraussetzung einer 'irreversibel angesetzten Zeit'. Insofern rücken Geschichte und ihre Bedingungen eines *zeitspezifisch* zu qualifizierenden Sozialen, Politischen, Kulturellen und Ökonomischen in den Blick, wenn es darum geht, die Funktion von Strukturen zu beschreiben.

vorgeschalteten Ebene hingegen, einer Metaebene, erfolgt der Vorgang einer Vor-Selektion. Hier vollzieht sich Selektion vorab im Abstrakten. Die spezifische Form der Vor-Auswahl, die als Struktur oder als Prozess erfolgt, ist eine maßgebliche Vor-Information, die die Information als spezifische Art vorab kennzeichnet. Damit verbunden wird Rezeption bereits im Vorfeld so gelenkt, dass Information als eine bestimmte, artspezifische wahrgenommen wird. Für die Rezeption von Information ist daher entscheidend, inwieweit die Vor-Selektion (prozessbedingt, zeitlich irreversibel) als Struktur oder (strukturbedingt, zeitlich reversibel) als Prozess erfolgt ist oder als solche erscheint, denn „Vorselektion [...] im Falle von Struktur (wird) als Geltung erfahren, im Falle von Prozessen jedoch als Sequenz konkreter Ereignisse“.⁷²⁰

Prozesse sind Formen der Selektivitätsverstärkung, in denen „konkrete selektive Ereignisse zeitlich aufeinander aufbauen“.⁷²¹ Bezogen auf die Vorauswahl, die konkrete Ereignisse festlegt, bedeutet dies, dass sie „vorherige Selektionen bzw. zu erwartende Selektionen in die Einzelselektion einbauen“.⁷²² Vor-Auswahl als Prozess legt somit das zeitliche Nacheinander auf einer Metaebene als ‚Vorinformation‘ über seine Information, bzw. als Kontext seiner Information (Text), fest. Die Vor-Auswahl als Prozess bestimmt sich dann „im Ausgang vom momentan Aktuellen durch Übergang zu einem dazu passenden, aber von ihm unterschiedenen (neuen) Element“.⁷²³

Strukturen („z. B. Tradition, als bereits vorhandene Struktur, oder das Gedächtnis, als speichernde Struktur“)⁷²⁴ dagegen bestehen - von einem zeitlichen Nacheinander unabhängig - „in der *Einschränkung der im System zugelassenen Relationen*“.⁷²⁵ LUHMANN definiert Struktur daher als „Selektion eingeschränkter Möglichkeiten“⁷²⁶ oder, noch prägnanter, als „Eingeschränktheit der Qualität und Verknüpfbarkeit der Elemente“.⁷²⁷ Die Struktur setzt somit „ein engeres Muster ‚geltender‘, üblicher, erwartbarer, wiederholbarer oder wie immer bevorzugter Relationen“⁷²⁸ als Umwelt⁷²⁹ seiner als System aufzufassenden Information

⁷²⁰ NIKLAS LUHMANN: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. A.a.O., S. 74.

⁷²¹ a.a.O.

⁷²² a.a.O., S. 74.

⁷²³ a.a.O., S. 388.

⁷²⁴ a.a.O., S. 75.

⁷²⁵ a.a.O., S. 384.

⁷²⁶ a.a.O.

⁷²⁷ a.a.O., S. 385.

⁷²⁸ a.a.O., S. 74.

⁷²⁹ ‚Umwelt‘ wird gekennzeichnet als „einfach alles andere“. NIKLAS LUHMANN: *Soziale Systeme*. A.a.O. Zu weiteren Ausführungen zum Umweltbegriff vgl. auch NIKLAS LUHMANN, a.a.O., S. 249.

voraus. „Die Selektion von Strukturen zielt“ als eine Form des Eingeschränktseins „ also auf das Festigen von Einschränkungen ab“. ⁷³⁰ Bezogen auf Komplexität bedeutet dies:

Struktur leistet [...] die Überführung unstrukturierter in strukturierte Komplexität. Unstrukturierte Komplexität wäre entropische Komplexität, sie würde jederzeit ins Unzusammenhängende zerfallen. Die Strukturbildung *benutzt diesen Zerfall*, um *daraus* Ordnung aufzubauen. Sie zieht gerade aus dem Zerfall der Elemente Energie und Information für die Reproduktion von Elementen, die dadurch immer strukturell vorkategorisiert und doch immer neu erscheinen“. ⁷³¹

Zusammenfassend bedeutet dies, dass im Unterschied zur Vor-Auswahl von Information durch Prozesse, für die die „*Vorher /Nachher-Differenz* entscheidend ist“⁷³², die Vor-Auswahl von Information durch Strukturen die „*Exklusion* anderer bereitgehaltener (systemmöglicher) Möglichkeiten“⁷³³ maßgeblich ist. Verstärkung der Selektivität als Voraussetzung von Information ist daran gebunden, dass Strukturen und Prozesse sich wechselseitig konstituieren, wobei ebenso zu berücksichtigen bleibt: „Beides sind kontingente Verfahren - Exklusion ebenso wie Anschlussache“. ⁷³⁴

Übertragen auf die zu untersuchende Äußerung von REINHARD SCHULZ folgt daraus, sie im Hinblick auf jene ihr zu Grunde liegende Vor-Information zu hinterfragen. Die Äußerung „Penderecki gilt heute als der vielleicht wichtigste Vertreter der gemäßigten Moderne“⁷³⁵ führt den Begriff ‚gemäßigte Moderne‘ nicht als einen historisch zu prüfenden Begriff ein, sondern setzt ihn als geltend voraus. Die hier gegebene Vor-Information vermittelt sich somit als ein ‚Muster geltender Relationen‘ und entspricht so der Form einer Struktur. Im Unterschied dazu thematisiert SCHULZ` Kommentar, der jener eingangs zitierten Äußerung nachfolgt (vgl. vollständiges Zitat), den Begriff ‚Avantgarde‘ als einen prozessbedingten, zeitlich irreversiblen. Der vergleichenden Interpretation „Eingang des Abonnementbetriebes“ geht die Deutung „Refugien der Avantgarde“ zeitlich voraus. Der im Kommentar über die Form des Prozesses vermittelte Anschluss an den Begriff ‚Avantgarde‘ wird jedoch über die vorangestellten Bedingungen der Struktur konstituiert.

Insofern erscheint der „Eingang [der Musik PENDERECKIS – die Verf.] im Abonnementbetrieb“ als Anschluss an einen von SCHULZ gewählten Begriff für das Ereignis ‚Avantgarde‘

⁷³⁰ a.a.O., S. 385.

⁷³¹ a.a.O., S. 383.

⁷³² a.a.O., S. 388.

⁷³³ a.a.O.

⁷³⁴ a.a.O.

⁷³⁵ vgl. HEISTER HANNS-WERNER, SPARRER WALTER-WOLFGANG (Hrsg.): *Komponisten der Gegenwart*. Loseblatt-Lexikon (Edition Text & Kritik). Darin: KRZYSZTOF PENDERECKI.

(,Refugium‘) im Kontext eines geltenden Musters und wird somit in seiner Funktion des Anschlusses an speziell diese, dem Begriff ‚Avantgarde‘ zugewiesene Bedeutung, ebenfalls als Geltung erfahren. Damit erfüllt die jener Äußerung zu Grunde gelegte Vor-Information der Struktur - sowohl bezogen auf die Legitimation des Terminus ‚gemäßigte Moderne‘ als auch bezogen auf die Legitimation von Anschluss an einen als ‚Refugium‘ illustrierbaren Avantgardebegriff - die Funktion, Kontingenz im Vorfeld auszuschließen.

3.5.3 Vor-Selektion als Funktion von Legitimation

Die Einführung des Terminus ‚gemäßigte Moderne‘ als einen bereits legitimierte Begriff, heißt bezogen auf den Rezipienten, explizit über die (musik-),wissenschaftliche‘ Einordnung des kompositorischen Stils PENDERECKIS, implizit jedoch über etwas anderes informiert zu werden. Dieses andere vermittelt sich als Vor - Information. Aus dieser Anwendung folgt: Der explizite Sachverhalt wird über ein implizites Vorverständnis legitimiert.

Auf diese für den Rezipienten verborgene Weise eines Geltungsanspruchs wird der Begriff ‚gemäßigte Moderne‘ als ‚Information‘ inszeniert. Die Annahme, jener Begriff solle ganz gezielt als Information aufgefasst werden, scheint zweifach unterstützt. Zum einen ist es wahrscheinlich, dass der Rezipient an einen Lexikonbeitrag mit der Erwartung herangeht, dort Informationen vorzufinden. Diese Erwartung wird auf der Ebene der Grammatik über die speziell vom Autor gewählte Satzform bestätigt. Denn bezogen auf den ersten Teil des Zitates fungiert die darin enthaltene Aussage grammatikalisch durchaus als selbstständig geltender Satz. Die Äußerung „Penderecki gilt heute als der vielleicht wichtigste Vertreter der gemäßigten Moderne“⁷³⁶ enthält eine Feststellung, sodass dieser Teil des Zitates aus grammatikalischer Sicht einem Aussagesatz entspricht.⁷³⁷

Dass jener Aussagesatz - unabhängig von seinem ohnehin auf Kontingenz beruhendem Ereignischarakter - über seine Form der Feststellung einen Anspruch auf allgemeine Geltung

⁷³⁶ vgl. REINHARD SCHULZ: A.a.O.

⁷³⁷ Sprachwissenschaftlich ist der Aussagesatz „ein grammatisch begründeter Satztyp, der i.d.R. eine Feststellung ausdrückt. Formale Kennzeichen im Dt. ist Zweitstellung des finiten Verbs bei fallender [...] Intonation.“ HADUMOD BUBMANN: Lexikon der Sprachwissenschaft. A.a.O., S. 114. In dem hier zu untersuchenden Beispiel liegt in der formalen Anordnung 'PENDERECKI gilt' (infinite Verbform: ‚gilt‘) ein finites Verb in Zweitstellung vor, bei fallender Intonation der dem Satz zugehörigen Ergänzung ‚als der vielleicht wichtigste Vertreter der gemäßigten Moderne‘. Grammatikalisch entspricht diese Äußerung unter der Voraussetzung der hier zu Grunde gelegten Definition einer Feststellung.

nur behaupten kann, bleibt von der grammatikalischen Ebene der Begründung unberührt. An dieser Stelle stellt sich somit die Frage, kann jene Feststellung sich tatsächlich voraussetzungslos als Information legitimieren? Ist nicht ebenso denkbar, dass gerade jene vermittelte Voraussetzungslosigkeit nur arrangiert ist? Ihre Funktion liegt dann ggf. darin (*gerade* durch den auffordernden Charakter, jenen Terminus ‚gemäßigte Moderne‘ als anschlussfähig aufzufassen), Rezeption in eine bestimmte, vom Autor gewünschte Richtung zu lenken. Von dieser Annahme ausgehend, liegt nahe, dass der Verfasser REINHARD SCHULZ den Gegenstand, der dem Rezipienten formal als Information erscheint, gezielt tarnt, indem er subtil Information als einen Gegenstand, der auf Differenz verweist (Information/Nicht-Information), maskiert. ⁷³⁸

Die Möglichkeit Differenz vorzutäuschen beruht auf jenem impliziten Vorverständnis, nach dem sich die ‚gemäßigte Moderne‘ über einen für die Vergangenheit unterstellten Konsens als gegenwärtig nicht mehr legitimierungsbedürftig erweist. Auf diese Weise gelingt es, eine Scheininformation, d. h. eine Information, die sich nicht durch sich selbst als Differenz reproduziert, ggf. erfolgreich als ‚Information‘ zu etikettieren. Die daran geknüpfte Funktion, Anschlussfähigkeit und zeitliche Kontinuität in Bezug auf die Legitimation eines unbestimmten, kategorialen Begriffs wie ‚gemäßigte Moderne‘ zu suggerieren, lenkt so geschickt von der Reflektion darüber ab, warum die Annahme gegebener Anschlussfähigkeit und zeitlicher Kontinuität beim Rezipienten hervorgerufen werden soll. Diesem Gedanken folgend, geht es dann nicht mehr darum, was mit ‚gemäßigter Moderne‘ gemeint ist, sondern darum, welche Funktion eine verborgene Vorab-Legitimation jenes Terminus ausübt.

Es zeigt sich, dass SCHULZ mithilfe seines vorausgesetzten Vorverständnisses ein Defizit zu verschleiern versucht. Dieses Defizit besteht in einer scheinbar auf begründetem Konsens beruhenden Übereinstimmung dessen, was sich als derzeit gültige Rezeption ‚Neuer Musik‘ des Komponisten PENDERECKI erweist. Dementsprechend scheint SCHULZ mit seinem Text zu versuchen, über jenes Vorverständnis, ‚gemäßigte Moderne‘ sei ein vorab (musik),wissenschaftlich‘ legitimierter Terminus, zu verbergen, dass sich seine Rezeption nur vordergründig auf die Rezeption PENDERECKIS, hintergründig hingegen auf etwas anderes bezieht. Dieses andere betrifft die aktuellen Bedingungen der Rezeption ‚Neuer Musik‘. Wie sich zeigt, entpuppen diese sich als mangelbehaftet. Mangel zeigt sich darin, dass Rezeption sich aufgrund einer für sich selbst gegebenen Legitimationsnot ersatzweise als ein - zum Teil

⁷³⁸ Differenz entspricht der „operativen Handhabung einer Unterscheidung“ und somit einem aktiven Vorgang, der aufzeigt, dass ein System - hier das Autorsystem - seinen Gegenstand zu einer Information *macht*.

im Verborgenen arbeitender, zum Teil demonstrativ steuernder⁷³⁹ - ‚Legitimationsapparat‘ reproduziert. Denn auf der Basis nicht transparent gemachter Vorverständnisse und daraus abgeleiteter Konstrukte tradiert Rezeption Normen, statt Legitimationsfragen offen zu problematisieren, die anhand eines musikgeschichtlichen Kontextes hier den Vorgang der Rezeption in einen kritischen Bezug zu sich selbst stellen. Derartige Ergebnisse setzen dann nicht Differenz von Rezeption zu sich selbst voraus, sondern schließen diese durch ein auf sich selbst bezogenes dogmatisches Vorgehen geradezu zwingend aus. Auf Normen gründende Geltungsansprüche jedoch, die sich weniger aus Konsensfähigkeit als aus standardisierten Selektionsstrategien ableiten, konstruieren nicht nur ihre Ergebnisse, sondern nutzen ihr Format, um Erkenntnisse nicht nur zu verschleiern, sondern planvoll zu unterlaufen.

Das Bedürfnis, in Bezug auf den Gegenstand *Neue Musik* - am Beispiel PENDERECKIS und seiner Kompositionen - über ein Geltung beanspruchendes Modell von Rezeption Sicherheit und Eindeutigkeit vermitteln zu können, lässt daher vermuten, dass nicht Sicherheit und Eindeutigkeit, sondern gerade im Versuch des Verbergens methodischer Unsicherheit bezogen auf die Rezeption *Neuer Musik* ein Rezeption steuerndes Interesse liegt. Entsprechend scheint in dem hier gegebenen Beispiel das Bedürfnis nach Absicherung des Geäußerten darin zum Ausdruck zu kommen, dass SCHULZ den voraussetzungslos eingeführten Terminus ‚gemäßigte Moderne‘ durch eine Rechtfertigung gewissermaßen ein zweites Mal zu legitimieren versucht. So heißt es im zweiten Teil des Zitates: „dessen Musik nicht Zuflucht in den Refugien der Avantgarde nehmen muss, sondern im Abonnementbetrieb Eingang findet“.⁷⁴⁰

Eine Rechtfertigung dient vornehmlich dazu, nicht das Geäußerte - hier die Feststellung, PENDERECKI sei heute der vielleicht wichtigste Vertreter der gemäßigten Moderne - sondern die Glaubwürdigkeit des Geäußerten durch ergänzende Argumente zu erhöhen. In der Regel sollen darüber zu erwartende Zweifel - die SCHULZ offenbar in Bezug auf die Glaubwürdigkeit seiner Feststellung antizipiert - im Vorfeld ausgeräumt werden. Inwieweit für Kompositionen PENDERECKIS allerdings vorauszusetzen sei, dass sie erstens im Kontext einer ‚Avantgarde‘ anzusiedeln seien und zweitens im Kontext einer ‚Avantgarde‘, so wie SCHULZ sie entwirft, wirft erneut Fragen auf.

⁷³⁹vgl. hierzu den zweiten Teil der zitierten Äußerung von REINHARD SCHULZ und die darin enthaltene, kommentierende Anspielung des Autors auf die Institutionalisierung ‚Neuer Musik‘ in den Jahren 1950 und 1960.

⁷⁴⁰ vgl. HEISTER HANNS-WERNER, SPARRER WALTER-WOLFGANG (Hrsg.): *Komponisten der Gegenwart*. Loseblatt-Lexikon (Edition Text & Kritik). Darin: KRZYSZTOF PENDERECKI.

Grenzen

3.6 Information als Konstrukt

„Refugien der Avantgarde“ - Metaphorik und Ironie als „informierende“ Stilmittel

Es fällt auf, dass sich der Verfasser nicht für eine Beschreibung von Avantgarde entscheidet, die diesen Begriff in seinem historischen Kontext begreifen würde. So hat der Rezipient es mit einer Haltung zu tun, die dementsprechend auch nicht die Geschichte des Avantgardebegriffs und die mit diesem Terminus verbundene ästhetische Funktion reflektiert. Vielmehr verwendet SCHULZ eine Metapher, mithilfe derer er den Begriff „Avantgarde“ ironisch, d. h. in einer rhetorisch bildhaft verschlüsselten, hier subjektiv wertenden Form der Kommentierung, als „Refugien“ illustriert. Der metaphorische Vergleich einer räumlichen Verortung von „Avantgarde“, d. h. einer räumlichen Verortung eines ästhetischen Begriffs, der zunächst auf einer abstrakten Ebene zu erläutern wäre, konfrontiert den Rezipienten mit einer rhetorisch komprimierten, doppelten Verschlüsselung. Um diese in ihrer rezeptionslenkenden Funktion auf eine spezifisch die 50er Jahre bezeichnende musikgeschichtliche Situation zu hinterfragen, in der neue Musik (nicht „Neue“), d. h. Musik, die nicht kategorial, sondern historisch aufgefasst werden soll, durch das Entstehen einer „gemäßigten Moderne“ als Kultur geteilt wurde, empfiehlt es sich, zunächst Funktionen der von SCHULZ angewandten Rhetorik transparent zu machen.

3.6.1 „Refugien der Avantgarde“ - eine Metapher

Die Bezeichnung „Refugien der Avantgarde“ ist eine Metapher und dementsprechend eine „uneigentliche Redeform“⁷⁴¹, deren Funktion darin liegt, einen „,eigentlichen“ “ Ausdruck

⁷⁴¹FRICKE HARALD, ZYMER RÜDIGER: *Einübung in die Literaturwissenschaft: Parodieren geht über Studieren.* Paderborn 1996, S. 43.

durch einen „uneigentlichen“, einen sogenannten „Tropus“, zu ersetzen.⁷⁴² Für HARALD FRICKE und RÜDIGER ZYMER ist eine Metapher daher auch eine „Figur der sog. ‚tropischen Substitution“.⁷⁴³ Als Tropus (griech. *Trópos* ‚Wendung‘) liegt die Funktion der Metapher im semantischen Ersatz eines ‚passenden‘ Wortes.⁷⁴⁴ Übertragen auf das gegebene Beispiel bedeutet dies, über jenen dem Ausdruck ‚Avantgarde‘ vorangestellten Begriff des ‚Refugiums‘ eine für Avantgarde ‚passende‘ Konnotation zu vermitteln. Parallel dazu tritt die Metapher als ein Gegenstand der Sprachfertigkeit in Erscheinung, der auf Wirkung zielt. So ist die Metapher, entsprechend ihrer wortgeschichtlichen Herkunft, eine Stilfigur der antiken Rhetorik. HADUMOD BUßMANN definiert Metaphern als „sprachliche Bilder, die auf einer Ähnlichkeitsbeziehung zwischen zwei [...] Begriffen beruhen“ und erläutert ergänzend: „aufgrund gleicher oder ähnlicher Bedeutungsmerkmale findet eine Bezeichnungsübertragung statt“.⁷⁴⁵ Eine solche Übertragung der Bezeichnung, die SCHULZ auf den Ebenen der Semantik und der Rhetorik vornimmt, soll hier im Hinblick auf seine Funktion der Ähnlichkeitsbeziehung analysiert werden.; daher werden zunächst die Begriffe ‚Refugium‘ und ‚Avantgarde‘ wortgeschichtlich vorgestellt.

Das Wort ‚Refugium‘, der ‚Zufluchtsort‘, ist abgeleitet aus dem lateinischen *refugere* (sich flüchten) und bezeichnet sowohl einen Ort als auch ein Verhalten, das Bedrohung und eine damit in Zusammenhang stehende Voraussetzung impliziert. Der Begriff ‚Avantgarde‘ ist dem französischen *avantgarde* entlehnt. Seine ursprünglich militärische Bedeutung geht hervor aus der Zusammensetzung von *avant* (vor) und *garde* (Bewachung). *Avantgarde* gilt danach ursprünglich als Bezeichnung für den ‚Vorkämpfer‘ im Sinne einer militärischen Vorhut. Erst im übertragenen Sinn wird *avantgarde* verwendet als Vorkämpfer einer bestimmten Strömung.⁷⁴⁶

⁷⁴²a.a.O., S. 44.

⁷⁴³a.a.O.

⁷⁴⁴vgl. HADUMOD BUßMANN: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. A.a.O., S. 809.

⁷⁴⁵a.a.O.

⁷⁴⁶KARLHEINZ BARCK verweist auf den geschichtlichen Hintergrund, der zum Begriff Avantgarde führte. Danach steht der Begriff Avantgarde im Kontext der französischen Revolution 1789 sowie im Kontext der Bedeutung des für die Zeit der Aufklärung charakteristischen, geschichtsphilosophisch begründeten Begriff des Fortschritts als Merkmal des Modernen. So schreibt er: „Der als Neologismus aus dem Französischen internationalisierte Terminus Avantgarde verdankt seinen begrifflichen Status der Reflexion über Tendenzen, Richtungen und Orientierungen moderner bürgerlicher Gesellschaften im Europa nach der französischen Revolution 1789. Im Rahmen der von der Aufklärung vorgegebenen geschichtsphilosophischen Fortschrittstheorien war diese Reflexion auch eine über die Träger des Fortschritts und deren Handlungsziele. In der ursprünglichen militärischen Bedeutung meint Avantgarde die Elitetruppe der Aufklärer.“ KARLHEINZ BARCK (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1. Stuttgart 2000, S. 544. An dieser Stelle wird deutlich, dass der ursprünglich militärischen Bedeutung des Avantgardebegriffs symbolisch eine Funktion von Status zugewiesen wurde. Der Umgang mit dem Avantgardebegriff, als ‚Elitegruppe der Aufklärer‘ auch im übertragenen Sinn, ist somit entstehungsgeschichtlich mit einer Funktion verbunden, die die symbolische

Ausgehend von diesem wortgeschichtlichen Hintergrund der Termini ‚Refugium‘ und ‚Avantgarde‘ wird an dieser Stelle bereits ein in der Metapher angelegter Bruch deutlich. Denn ein als Refugium konnotierter Begriff von Avantgarde spricht dieser kämpferischen Vorhut nicht nur ein (der Gruppe anderer sogar vorgelagertes) zielorientiertes Handeln ab, sondern weist ihr entgegengesetzte Eigenschaften - nämlich passives, fremdgesteuertes, re-aktionäres Verhalten - zu. Die Metapher ‚Refugien der Avantgarde‘ erfüllt somit die Funktion einer Katachrese, d. h. die Funktion eines Bildbruchs.⁷⁴⁷ Die Katachrese ist hier die sprachstilistische Form der Verschlüsselung eines Widerspruchs auf einer Metaebene. Aus dieser leitet sich ab, dass eine in den metaphorischen Kontext eines Refugiums verortete Avantgarde zu genau diesem im Widerspruch steht. Der Widerspruch erweist sich als Bruch zwischen dem Refugium als Ort der Tradition und Avantgarde als einer erklärt gegen Tradition und ihre Orte gerichteten Bewegung. So konkretisiert HERMANN DANUSER den Begriff ‚Avantgarde‘ durch den Terminus „historische Avantgardebewegungen“⁷⁴⁸. Damit hebt er den Ausdruck ‚Avantgarde‘ explizit als ein auf die jeweilige Zeitgeschichte hinweisendes Ereignis intellektueller Mobilisierung hervor, welches sich durch spezielles, ebenso zeitspezifisch bedingtes künstlerisches Handeln, auszeichnet. Aufgefasst als Form bzw. Möglichkeit, die geknüpft ist an den Anspruch, von traditionell Erwartbarem abzuweichen, zielt dieses Handeln gesellschaftskritisch auf Reflexion und Veränderung einer an Überlieferung orientierten Kunstästhetik.⁷⁴⁹

3.6.2 Die Metapher im Kontext

Bevor die Metapher ‚Refugien der Avantgarde‘ in ihrer Funktion als Bildbruch transparent gemacht wird, geht es zunächst um Fragen zu kunst-, musikgeschichtlichen und soziologischen

Bedeutung von ‚Avantgarde‘ als Wertbegriff verankert. Der so verstandene Begriff impliziert danach eine Aufwertung des Subjekts. Im Unterschied zum Avantgardebegriff hatte die Verwendung des Terminus ‚Vorhut‘ vornehmlich eine neutral beschreibende Funktion. Darauf bezogen erläutert BARCK: „Geschichtlicher Kontext dieser deutsch-französischen Differenz, ‚Vorhut‘ in allgemeiner, Avantgarde in militärisch spezifischer Verwendung, waren der Nachhall der Befreiungskriege und die napoleonische Heeresreform“. A.a.O.

⁷⁴⁷ Das Wort ‚Katachrese‘ ist dem griechischen *katachresis* entlehnt und bedeutet ‚Missbrauch‘. Die Katachrese gilt als „Verbindung mehrerer, mindestens jedoch zweier metaphorischer Ausdrücke aus unvereinbaren Bildbereichen.“ HARALD FRICKE, RÜDIGER ZYMER: *Einübung in die Literaturwissenschaft: Parodieren geht über Studieren*. A.a.O., S. 49.

⁷⁴⁸ DANUSER, HERMANN: „Neue Musik“. In: LUDWIG FINSCHER: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 7. A.a.O., S. 79. Zu den ‚historischen Avantgardebewegungen‘ zählt danach der Futurismus und der Dadaismus. Als musikalische Form des Futurismus gilt für DANUSER der Bruitismus. Vgl. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. A.a.O., S. 84 u. S. 87.

⁷⁴⁹ Mit Kunstästhetik werden hier die auf Kunst bezogene Wahrnehmung und ihre Bedingungen bezeichnet.

Hintergründen zu den ‚historischen Avantgardebewegungen‘ und ihren Zielen im Hinblick auf eine kritische Wahrnehmung von Kunst als ‚Institution‘. Als Kontext dargelegt werden Ausführungen zur Kritik historischer Avantgardebewegungen an der ‚Institution Kunst‘ sowie zu Institutionalem Handeln als Legitimation von ‚Wissen‘.

3.6.2.1 Das ‚Ende der der Kunst‘

Der Begriff ‚Kunst‘, in Anlehnung an WOLFGANG ULLRICH definiert als „zeitlich und kulturell terminiertes Phänomen“⁷⁵⁰, ist demnach eng verknüpft mit einer zeit- und kulturspezifisch unterschiedlichen Bedeutung. Seinen lexikalischen Beitrag zum Begriff ‚Kunst‘ leitet WOLFGANG ULLRICH ein mit der Frage nach der gegenwärtigen Debatte vom ‚Ende der Kunst‘, wobei er Rezeptionstexte zu Kunst und Kunstgeschichte signifikant als ‚unterdrückenden Diskursapparat‘ qualifiziert. Der Autor konstatiert: „Die Kunstgeschichte erscheint vom ‚Ende der Kunst‘ aus betrachtet [...] als mächtiger, vieles unterdrückender Diskursapparat“. Ergänzend in einem Klammerzusatz heißt es dann weiter: „... (dasselbe trifft natürlich auf die lexikalisch aufbereitete Begriffsgeschichte der Kunst zu!)“.⁷⁵¹

In seinem anschließenden Beitrag verweist ULLRICH auf ARTHUR DANTO und dessen seit 1980 - d. h. im Kontext eines Moderne/Postmoderne-Diskurses – andauernde, maßgebliche Beteiligung an der Debatte um das ‚Ende der Kunst‘. Für DANTO zeigt sich ein ‚Ende der Kunst‘ in der Bedeutung eines Endes ihrer Geschichte, die sich für den Künstler als Emanzipation erweist. Nach ULLRICH bedeute dies „Künstler [haben - die Verf.] nicht länger (ästhetische) Normen zu erfüllen, damit ihre Werke in die ‚Erzählungen‘ der Kunstgeschichte passen und als Kunst anerkannt werden“.⁷⁵² DANTOS Erkenntnis leitet sich ab aus seiner Beobachtung „that the difference between art and non-art is philosophical“.⁷⁵³ Demnach, so erläutert ULLRICH, lasse sich die Geschichte der modernen Kunst als ein Prozess beschreiben, an dessen Ende diese sich in Philosophie auflöse.⁷⁵⁴ Im Folgenden beschreibt ULLRICH, wie DANTO zu seinen Überlegungen kommt. Einleitend heißt es dazu:

⁷⁵⁰ ULLRICH, WOLFGANG: „Kunst, Künste, System der Künste“. In: BARCK, KARLHEINZ (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3. Stuttgart 2000. S. 560.

⁷⁵¹ a.a.O., S. 557-558.

⁷⁵² ULLRICH, WOLFGANG: Kunst, Künste, System der Künste. In: KARLHEINZ BARCK (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3. A.a.O., S. 557.

⁷⁵³ ARTHUR DANTO: *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*. New York 1992, S. 7.

⁷⁵⁴ vgl. WOLFGANG ULLRICH: Kunst, Künste, System der Künste. In: KARLHEINZ BARCK (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. A.a.O. Die hier sprachstilistisch auffällige, ontologische Kennung auf ‚moderne Kunst‘ bezogener Begriffe wie ‚sich auflösen‘ oder an anderer Stelle, ‚sich verwandeln‘ verweisen tendenziell auf (ADORNOS

Verlagert sich bereits bei den Strömungen der Avantgarde die künstlerische Arbeit z.T. in Manifeste und damit in eine theoretische Bestimmung der Kunst, wird spätestens mit der Pop-Art die philosophische Frage nach dem Charakter der Kunst zum Thema der Werke selbst.⁷⁵⁵

In konkretem Bezug zu DANTO führt ULLRICH aus:

Ein Schlüsselereignis stellt für ihn Andy Warhols Ausstellung von ›Brillo Boxes‹ im Jahr 1964 dar, da hier mit nachgebauten Verpackungskartons etwas als Kunst ausgegeben wird, das sich nicht mehr ohne weiteres von Nicht-Kunst abgrenzen lässt. Die bis dahin herrschende Vorstellung, Kunstwerke seien aufgrund bestimmter Eigenschaften bzw. »by the sorts of straightforward criteria« von anderen Dingen zu unterscheiden, ist obsolet geworden.⁷⁵⁶

Aus den Beobachtungen DANTOS, die dazu auffordern, den Begriff Kunst zu entmystifizieren, folgt, „ dass sich die Versuche erschöpft haben, eine Fortschritts- oder Problemgeschichte der Kunst zu erzählen“. ⁷⁵⁷ Als Konsequenz daraus ergibt sich, dass Kunst unter der Voraussetzung von Geschichte/Nicht-Geschichte (von Kunst-, Musik-, Kompositionsgeschichte, von Begriffen, von Theorie usw.) konstituiert wird, sodass Untersuchungen der Vermittlungsform, ›A prioris‹ als narrative in Erscheinung treten lassen. Narration, z. B. Narration einer normativ für Kunst vorauszusetzenden Voraussetzungslosigkeit, konstruiert Kunst als einen Mythos, der das Subjekt als Absolut reproduziert. ULLRICH schreibt dementsprechend:

Indem aber keine Kunst,geschichte‘ mehr zu erzählen ist, gibt es auch keine Werke, die nicht in diese ‚Geschichte‘ passen würden: Die Rede vom ‚Ende der Kunst‘ bedeutet, dass es kein ‚Außerhalb‘ der Geschichte (»no longer a pale of history«) mehr gibt, in das Werke fallen könnten.⁷⁵⁸

Unter der Voraussetzung eines geschichtlichen Kontextes für Kunst geht somit DANTO davon aus: ‚Everything is possible. Anything can be art‘.⁷⁵⁹ Diese Schlussfolgerung verweist auf zweierlei: Zum einen impliziert sie einen Bedeutungsverlust von Kunst als einen „Ort von Revolution, von Hoffnungen und besonderen Heilserwartungen“⁷⁶⁰ - im Unterschied zu einer „durch missionarische Überbietungsgesten gekennzeichneten klassischen Moderne“⁷⁶¹ -, andererseits beinhaltet sie, dass sich das ‚Ende der Kunst‘ gerade wegen einer damit

negative) Dialektik.

⁷⁵⁵ a.a.O.

⁷⁵⁶ a.a.O.

⁷⁵⁷ a.a.O.

⁷⁵⁸ ULLRICH, WOLFGANG: Kunst, Künste, System der Künste. In: KARLHEINZ BARCK (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 3. A.a.O., S. 557.

⁷⁵⁹ vgl. dazu sARTHUR DANTO: After the End of Art. Princeton 1997, S. 7.

⁷⁶⁰ ULLRICH, WOLFGANG: „Kunst, Künste, System der Künste“. In: KARLHEINZ BARCK (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 3. A.a.O., S. 558.

⁷⁶¹ ULLRICH, WOLFGANG: A.a.O., S. 557.

einhergehenden Unbestimmtheit von Kunst als ‚eine große Zeit für die Kunst‘ erweise.⁷⁶² So heißt es resümierend:

kaum einmal zuvor war das Kunstleben aus DANTOS Sicht so reich und blühend wie in den Jahrzehnten seit der Pop-Art. Er zieht auch Parallelen zur Epoche vor Beginn der (abendländischen Kunstgeschichte), als es ebenfalls Bilder, Skulpturen und Werke aller Art gab, jedoch das Bestreben fehlte, sie in eine historische Ordnung zu bringen und Kriterien dafür zu entwickeln, was in eine solche Ordnung gehört und was nicht. Zwar lassen sich diese Werke im Nachhinein als Kunst deklarieren, doch entstanden sie ohne Begriff davon.⁷⁶³

Diese an Grenzen⁷⁶⁴ und somit an Differenzzuwachs orientierte Auffassung von Kunst geht von einem beschreibbaren (statt ‚erklärbaren‘) System aus, konkret von einem System der Ausdifferenzierung.

Ausdifferenzierung von Kunst impliziert, dass das, was der Begriff Kunst bezeichnet, als soziales System zu beschreiben ist. In seinem co-evolutionären Verhältnis zu einer anderen, zu sich selbst differenten Systemart, dem psychischen System – d. h. in der Co-Beziehung von Kunst zu Bewusstsein⁷⁶⁵ - bedeutet der Vorgang, nach dem Kunst ausdifferenzieren ist, Kommunikation ausdifferenzieren. Kunst, aufgefasst als Kommunikation, reproduziert sich durch Zuwachs von Grenzen der Kommunikation.⁷⁶⁶ In Form von Leistungen, die Unterscheidung möglich machen, markieren Grenzen Differenz zwischen Kunst als selbstreferentiell System⁷⁶⁷ und anderem, das außerhalb von Kunst liegt. Außerhalb von Kunst liegt demnach zweierlei. Erstens: Für das System Kunst - und nur für dieses - die (kunst)systembildende Umwelt ‚Nicht-Kunst‘ in Form *systemeigener* Abwesenheit; zweitens: Die Differenz zu anderem, im Sinne von Differenz zur eigenen Systemart, hier die Differenz zum psychischen System (Bewusstsein).⁷⁶⁸

⁷⁶² vgl. auch ARTHUR DANTO: Die philosophische Entmündigung der Kunst [Vorwort zur deutschen Ausgabe]. München 1993, S.13.

⁷⁶³ a.a.O.

⁷⁶⁴ vgl. LUHMANN'S Definition von Grenzen als „steigerbare Leistungen“. NIKLAS LUHMANN: *Soziale Systeme*. A.a.O., S. 54.

⁷⁶⁵ LUHMANN bezeichnet Bewusstsein als „einsames Seelenleben“ NIKLAS LUHMANN: *Soziale Systeme*. A.a.O., S. 356.

⁷⁶⁶ vgl. auch vorliegende Untersuchung (II 9.1).

⁷⁶⁷ Kommunikation als selbstreferentielles System heißt: Kommunikation setzt für sich selbst Abwesenheit von Kommunikation voraus und reproduziert sich auf diese Weise als ‚Risiko‘ bzw. als Möglichkeit des Verfehlens der günstigsten Passung.

⁷⁶⁸ Der Terminus ‚Bewusstsein‘ ist nicht zu verwechseln mit dem Vorgang der ‚Kommunikation über Bewusstsein‘. Letzteres gehört zum System Kommunikation.

Eine deutlich andere Facette der Auslegung eines ‚Endes der Kunst‘ ist markiert als normativ, konkret pejorativ zur Vorstellung gebrachter Verlust von Bedeutung. So fragt BELTING, ob die Massenkultur der Kunst noch eine eigene Domäne einräume⁷⁶⁹ und lenkt damit den Blick auf die Frage nach einem für den Moderne/Postmoderne-Diskurs charakteristischen Topos - der Frage nach Verlust/Nichtverlust vorausgesetzter ‚Autonomie‘ von Kunst, die, folgt man den Ausführungen CORNELIA KLINGERS, als Merkmal der Moderne diese kritisch als eine Form ästhetischer Ideologie entlarvt. Für die gegenwärtige Situation signifikant zeigt sich für WOLFGANG ULLRICH in Anlehnung an DANTO jedoch weniger die Suche nach Antworten darauf, ob und inwieweit Kunst vermeintlich autonom sei, als das Problem, dass „die große Mehrheit kaum noch Erfahrungen mit Kunst“ mache - eine Beobachtung, die Kunst hier offenbar als einen Systembegriff voraussetzt, der sich gegenüber einer ‚Entmündigung von Kunst durch die Philosophie‘ ausdifferenziert - und insofern „Bestimmungen des Kunstbegriffs“ für diese Mehrheit „an Relevanz“ verliere.⁷⁷⁰ Dementsprechend kritisch beobachtet ULLRICH „das Abdriften vieler Werke ins Philosophische“⁷⁷¹, ein Vorgang, in dem wenige Intellektuelle „aus der Kunstszene [...] eine beinahe esoterische Veranstaltung“ werden ließen.⁷⁷²

Vom Tenor her kritisch gegenüber philosophischen Auslegungen von Kunst nimmt sich auch MARTIN WARNKE Bezug zum Diskurs um das ‚Ende der Kunst‘ aus seiner rückwärts gerichteten Betrachtung aus. WARNKE Überlegungen nehmen ihren Ausgang in einer weniger befreienden als verlustkompensierenden Funktion der Autonomisierung der Künste, die er zeitlich dem 18. Jh. zuordnet. In diesem Zusammenhang sieht er einen entscheidenden Beweggrund für eine eher idealisierende Erzählung von einer Autonomisierung der Künste, aufzufassen als Befreiungsbewegung im historisch bedingten, gesellschaftlichen Rollenverlust der Künste. Danach, so klärt WARNKE auf, habe Autonomisierung nicht aus Gründen stattgefunden, „weil sie [die Künste- die Verf.] es immer gewollt und unter Opfern auch durchgesetzt hätten“, sondern „weil sie in den herkömmlichen Rollen nicht mehr gebraucht wurden, da andere, in der modernen Massengesellschaft wirkungsvollere Medien an ihre Stelle treten konnten.“⁷⁷³ WARNKE rückt damit die Frage nach Kontexten von Erzählungen über

⁷⁶⁹ a.a.O.

⁷⁷⁰ a.a.O.

⁷⁷¹ a.a.O. Vgl. auch ARTHUR C. DANTO: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York 1986. Darin DANTOS Beobachtung einer Entmündigung der Kunst durch die Philosophie am Beispiel der bildenden Kunst.

⁷⁷² ULLRICH, WOLFGANG: „Kunst, Künste, System der Künste“. In: KARLHEINZ BARCK (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3. A.a.O., S. 558.

⁷⁷³ a.a.O. Auffällig erscheint die Personifizierung von Kunst als ein Subjekt, das mit einem Willen und einem Durchsetzungsvermögen ausgestattet ist. WARNKE spielt damit an auf den dogmatisch als Absolut gesetzten Begriff des Subjekts innerhalb der Dialektik HEGELS. Betrachtungen dieser Art weist WARNKE in Anlehnung an

Kunst in einen Zusammenhang von Gesellschaft und Masse sowie deren Verhältnis zu Kunst und Medien.

Da, wie WARNKE verdeutlicht, Kunst seit dem 18. Jahrhundert unter der Bedingung stand, sich nicht mehr traditionell als nützlich zu erweisen und somit gesellschaftlich nicht mehr gebraucht zu werden, erhält sich Kunst dann als autonome unter dem Vorzeichen einer dementsprechend umgekehrten ‚Verweigerungspflicht‘ gegenüber gesellschaftlichen Nützlichkeitsansprüchen.⁷⁷⁴ Der Autor kommt zu dem Schluss, dass es der Kunst nur durch eine streng befolgte ‚Verweigerungspflicht‘ gelungen sei, erneut eine Existenzberechtigung zu erlangen und ihr eigenes Ende zu überleben.⁷⁷⁵ In Anlehnung an WARNKES Konzept überträgt WOLFGANG ULLRICH die Perspektive eines historischen, sowohl gesellschaftlichen als auch normativ als Verweigerungspflicht konzipierten ästhetischen, ‚Endes der Kunst‘ retrospektiv auf die „gesamte Moderne“, indem er sie bezeichnet als „Kunst nach dem Ende der Kunst“⁷⁷⁶ bzw. als „Versuch ein Ende abzuwehren oder einen (radikalen) Neuanfang zu erreichen, der [...] darin bestand, alle ehemals üblichen Erwartungen aufzukündigen“.⁷⁷⁷

3.6.2.2 Zur Kritik historischer Avantgardebewegungen an der ‚Institution Kunst‘

Die Bedeutung der ‚historischen Avantgardebewegungen‘ ist abzugrenzen von einem breiter angelegten, eher umgangssprachlich gebrauchten Avantgardebegriff für die Musik, der richtungsspezifisch unterschiedliche Bezüge zu dem aufweist, was im Einzelnen unter Tradition aufgefasst wurde. Den auf diese allgemeine Weise unter dem Begriff ‚Avantgarde‘ geführten Musikrichtungen ist gemeinsam, sich gegenüber Überliefertem ausdifferenzieren durch unterschiedliche Konzepte zu Ästhetik und Komposition. Eine für die Kunst- und Musikgeschichte entscheidend sich ausdifferenzierende, künstlerisch-intellektuelle Mobilisierung durch sowohl traditionserweiternde als auch traditionskritisch aufzufassende Konzepte - speziell zur unterschiedlich ausgelegten Kategorie ‚Neue Musik‘ um 1910 - ist signifikant für das darauffolgende Jahr 1911. In diesem Sinne kennzeichnet WOLFGANG ULLRICH das Jahr 1911 als „Blütezeit einiger Avantgarde-Strömungen der modernen Kunst“

DANTO als Erzählung aus.

⁷⁷⁴ ULLRICH, WOLFGANG: „Kunst, Künste, System der Künste“. In: KARLHEINZ BARCK (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3. A.a.O., S. 558 (Anmerkung 14).

⁷⁷⁵ vgl. WOLFGANG ULLRICH: A.a.O.

⁷⁷⁶ a.a.O.

⁷⁷⁷ a.a.O.

⁷⁷⁸ und nimmt damit Bezug auf eine um die Jahrhundertwende als Krise wahrgenommene Moderne und jenem unterschiedlichen Umgang mit einem an die Moderne geknüpften Anspruch auf Fortschritt.

Nach HERMANN DANUSER lassen sich drei „traditionsbrechende Neuansätze“⁷⁷⁹ erkennen: Die ‚historischen Avantgardebewegungen‘, die expressionistische und die klassizistische Moderne. Zeichnet sich das Jahr 1911 für moderne Kunst und Musik jedoch zum einen als eine Zeit der Ausdifferenzierung aus, d. h. als eine Zeit des Zuwachses von Möglichkeiten auf dem Gebiet kunst- und musikbezogener Form, so scheint es zum anderen, paradoxerweise, auch eine Pflicht der Verweigerung widerzuspiegeln. Die sogenannte Verweigerungspflicht besteht u. a. darin, den Anschluss an tradierte Erwartungskonzepte und ihre normativen Bedingungen zu unterbrechen.

Inwieweit darüber Verweigerung als Pflicht jedoch ebenso Anspruch auf traditionelle Gültigkeit erhebt, zeigt HERMANN DANUSERS daran geknüpft Frage nach ‚Authentizität‘ von Traditionskritik. So postuliert er:

Neue Musik als Moderne oder werkbezogene Avantgarde [besitzt - die Verf.] aufgrund eines kritischen Traditionsbezugs zu früherer Klassik selbst einen latenten Zug zur Klassizität, und ihre Authentizität erweist sich daran, dass sie - trotz der Schocks, die ihr erstes Auftreten auslöst - früher oder später zur Klassik wird.⁷⁸⁰

Zum einen stellt sich hier die Frage nach ‚Authentizität‘ - ein für DANUSER offenbar geeignetes Kriterium, vor dem Hintergrund einer für ‚Neue Musik‘ geltenden ‚Verweigerungspflicht‘, (über Negative Dialektik) das Ereignis eines auf Fortschritt verweisenden ‚werdens‘ zu einem bereits Dagewesenen zu qualifizieren. Zum anderen geht es um ‚Authentizität‘ als einer ästhetischen Figur.

Ausgehend von Beobachtungen CORNELIA KLINGERS, kennzeichnet der Begriff ‚Authentizität‘ einen ideologischen Zuschnitt, der sich aus der Perspektive der Ausdifferenzierung unter den Vorzeichen eines Wehrhaften manifestiert. CORNELIA KLINGER spricht von einer ‚Revolte‘, konkret von der ‚Revolte des Ästhetischen‘. Dazu führt die Autorin aus:

⁷⁷⁸ a.a.O., S. 560.

⁷⁷⁹ DANUSER, HERMANN: „Neue Musik“. In: LUDWIG FINSCHER: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 7. Stuttgart 1997, S. 84.

⁷⁸⁰ DANUSER, HERMANN: „Neue Musik“. In: LUDWIG FINSCHER (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 7. Stuttgart 1997. S. 94.

Mit dem Prinzip der Authentizität beginnt die Revolte des Ästhetischen gegen die Ausdifferenzierung, der sie sich verdankt, gegen die Nebenordnung der drei Rationalitätstypen, an der sie teilhat.⁷⁸¹

Als ‚Prinzip‘ steht Authentizität im Sinne von ‚Aufrichtigkeit‘⁷⁸² oder ‚Wahrhaftigkeit‘ im Kontext eines „nach Untergang des christlich-metaphysischen Weltbildes“⁷⁸³ durch Ausdifferenzierung möglich gewordenen „Aufstiegs des Prinzips der Subjektivität“⁷⁸⁴, welches von einem nicht nebengeordneten, sondern entgegengesetzten Prozess der Versachlichung weniger differenziert als dual polarisiert erscheint. Im Rahmen einer aus Subjektivität abgeleiteten „ästhetisch geprägte(n) Realitätsform“⁷⁸⁵ geht es nicht um „Wahrheit (wie bei der kognitiv-instrumentellen Rationalität [der Wissenschaft – die Verf.]) oder Erfolg (wie bei der kommunikativen Rationalität)“, sondern um eine der „Subjektseite zugeordnete Art von Rationalität“.⁷⁸⁶ Bedingungen von Rationalität, die - im Unterschied zu einer das ‚Werk‘ kennzeichnenden ‚Autonomie‘ – im Hinblick auf ‚Authentizität‘ den Orientierungsschwerpunkt auf den „Künstler als Subjekt“⁷⁸⁷ legt, sodass von der „Authentizität des Werkes oder seiner Rezeption [...] eher abgeleitet oder sekundär gesprochen werden kann“, ⁷⁸⁸sind nach KLINGER „intersubjektive Einsehbarkeit, Mitteilbarkeit“ und „Kritisierbarkeit“.⁷⁸⁹

Zum einen leitet sich aus DANUSERS Annahme, die ‚Neuer Musik als Moderne‘ ‚Authentizität‘ zuweist, ab, dass nicht nur HEGELS Auffassung von Kunst als ein ‚nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns [...] Vergangenes‘ als widerlegt dokumentiert wird - konkret durch einen nicht dialektisch, sondern negativ dialektisch auszulegenden Authentizitätsbegriff. Mit erfasst wird auch ein Anspruch an Rezeption, sich dementsprechend als ‚authentisch‘ zu erweisen. Diese Rezeptionsform stellt eine unter die Kategorie ‚Neue Musik‘ subsumierbare Komposition sicher - und nicht etwas auch anders Möglichen - und erscheint dann im Kontext des Negativen als ein auf Fortschritt gerichteter (Rezeptions-), ‚Prozess‘. Zum anderen wird deutlich, dass DANUSER ‚Authentizität‘ seinen vermeintlich musikgeschichtlichen

⁷⁸¹ KLINGER, CORNELIA: „Modern, Moderne, Modernismus“. In: KARLHEINZ BARCK (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. A.a.O., S. 155.

⁷⁸² vgl. LIONEL TRILLING: *Das Ende der Aufrichtigkeit*. A.a.O. Vorliegende Untersuchung (I 1.5.2).

⁷⁸³ KLINGER, CORNELIA: „Modern, Moderne, Modernismus“. In: KARLHEINZ BARCK (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. A.a.O., S. 153.

⁷⁸⁴ a.a.O.

⁷⁸⁵ a.a.O.

⁷⁸⁶ a.a.O., S. 154.

⁷⁸⁷ a.a.O., S. 153.

⁷⁸⁸ a.a.O.

⁷⁸⁹ a.a.O., S. 154.

Ausführungen als ästhetisches Merkmal vorordnet. Dieser Eindruck entsteht durch DANUSERS mögliche Vorwegnahme eines offenbar voraussetzungslosen 'früher oder später' zu etwas Bestimmten, hier eines ‚*werdens*‘ zur Klassik. Ein solches Konzept einer - wie es scheint - a priori einer zielgerichteten Metamorphose unterliegenden Gegenstandes der Betrachtung (‚Neue Musik‘), verweist auf ein teleologisches Konzept. Geschichte tritt in Erscheinung als ein Ereignis, das gegen sich selbst gerichtet ist und damit einer in diesem Kontext zu ‚bewusstloser Geschichtsschreibung‘ bestimmten von Kunst. Folgt man den lexikalischen Ausführungen HERMANN DANUSERS, scheint ‚Verweigerungspflicht‘ ein nahezu charakteristisches Merkmal möglicher Beschreibung der ‚historischen Avantgardebewegungen‘ zu sein. Was konkret verweigert werden sollte, konkretisiert HERMANN DANUSER, indem er aufzeigt:

Die radikalste Ablehnung erfuhr die Tradition der bisherigen Kunstmusik durch die historischen Avantgardebewegungen, deren Revolte sich gegen die »Institution Kunst« (P. BÜRGER 1974) richtete, gegen ihre traditionellen Gehalte ebenso wie gegen die Rolle ihrer Institutionen in der Gesellschaft.⁷⁹⁰

3.6.2.3 Institutionales Handeln als Legitimation von ‚Wissen‘

Dass Musik - in der Figur einer an traditionelle Ästhetik anschließende Form der Kunstmusik - als feststehende Einrichtung mit einem gesellschaftlich an bestimmte Erwartungen geknüpften Auftrag verweigert werden soll, ist eng verknüpft mit dem Begriff ‚Institution‘. Wie soziologische Beobachtungen zeigen, hat institutionales Handeln eine legitimierende Funktion. Die Soziologen BERGER und LUCKMANN verweisen für die Bedeutung des Begriffs ‚Institution‘ auf Kontrolle. Kontrolliert wird menschliches Verhalten durch die Legitimation institutionellen Sinns. In den Ausführungen BERGERS und LUCKMANNs heißt es dazu: „Die objektivierte Sinnhaftigkeit institutionalen [sic] Handelns wird als ‚Wissen‘ angesehen und als solches weitergereicht.“⁷⁹¹ Institutionen verweisen somit über sich selbst auf anschlussfähiges institutionales Handeln als ‚Wissen‘ - und nicht als etwas anderes - und üben darin die Vorordnung von Kontrollcharakter aus. Die Autoren führen dazu

⁷⁹⁰ DANUSER, HERMANN: „Neue Musik“. In: LUDWIG FINSCHER (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 7. A.a.O., S. 79. Vgl. vorliegende Untersuchung (I 3.6.2.1). An dieser Stelle ist anzumerken, dass der Verfasser HERMANN DANUSER den Terminus ‚Kunstmusik‘ weder markiert noch anderweitig als Differenzbegriff zu sich selbst als vermittelnde Instanz von Information ausweist, sodass sich an dieser Stelle zu den Untersuchungen des Zitates von REINHARD SCHULZ eine Parallele zeigt. Vgl. vorliegende Untersuchung (I 3.1).

⁷⁹¹ BERGER PETER L., LUCKMANN THOMAS: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Frankfurt a.M. 1991, S. 75.

aus:

Durch die bloße Tatsache ihres Vorhandenseins halten Institutionen menschliches Verhalten unter Kontrolle. Sie stellen Verhaltensmuster auf, welche es in eine Richtung lenken, ohne ‚Rücksicht‘ auf die Richtungen, die theoretisch möglich wären. Dieser Kontrollcharakter ist der Institutionalisierung als solcher eigen. Er hat Priorität vor und ist unabhängig von irgendwelchen Zwangsmaßnahmen, die eigens zur Stütze einer Institution eingesetzt werden.⁷⁹²

Übertragen auf die Überlieferung von Musik als ‚Kunstmusik‘ und somit einem Gegenstand, der Merkmale von Institutionen aufweist, bedeutet dies, dass die Vermittlung von Musik als einer Form, die Anschluss an traditionelle Konzepte von Ästhetik (vgl. Werkästhetik) aufweist, Funktion eines Systems ist, das die Produktion und Rezeption von Musik kontrolliert. Kontrolle besteht in der Steuerung von Verhalten sowohl der Produzenten als auch der Rezipienten durch an Normen (z. B. zu dem, was traditionell unter ‚Kunstmusik‘ aufzufassen/nicht aufzufassen wäre) orientierten Erwartungen.

„Wissen“ und Typisierung

Institutionales Handeln und das heißt hier ‚Wissen‘ - bzw. das ‚Wissen‘, Musik sei als ‚Kunstmusik‘ zu bezeichnen und unter dieser Bezeichnung zu überliefern - beinhaltet, dass eine wechselseitige Typisierung von Handlung und derer, die handeln, erwartbar gemacht wird. BERGER und LUCKMANN beschreiben den Vorgang wie folgt:

Institutionalisierung findet statt, sobald habitualisierte Handlungen durch Typen von Handelnden reziprok typisiert werden. Jede Typisierung, die auf diese Weise vorgenommen wird, ist eine Institution.⁷⁹³

Zum Begriff der Habitualisierung heißt es dann weiter:

Jede Handlung, die man häufig wiederholt, verfestigt sich zu einem Modell, welches unter Einsparung von Kraft reproduziert werden kann und dabei vom Handelnden *als* Modell aufgefasst wird. Habitualisierung in diesem Sinne bedeutet, dass die betreffende Handlung auch in Zukunft ebenso und mit eben der Einsparung der Kraft ausgeübt werden kann.⁷⁹⁴

⁷⁹² a.a.O., S. 58-59.

⁷⁹³ a.a.O.

⁷⁹⁴ BERGER PETER L., LUCKMANN THOMAS: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. A.a.O., S. 58.

Habitualisierte Handlungen stehen somit in einem Kontext der Krafteinsparung. In dieser Funktion weist ihnen der Handelnde einen auf Zukunft gerichteten Modellcharakter zu. Der Vorgang der Habitualisierung von Handlung durch Wiederholung schließt jedoch logisch mit ein, jene den Handlungen vorgelagerten Interessen - durch inhärente Wiederholung – implizit als krafteinsparende Modelle zu qualifizieren.⁷⁹⁵ In der Konsequenz bedeutet dies verkürzt: Erst wenn krafteinsparende Wiederholung für die Zukunft erwartbar gemacht wird (z. B. durch Anschluss an fremdreferenziell verkürzte Konzepte der Kontinuität), kann Institutionalisierung greifen. Institutionalisierung bedeutet dann *methodisch*, Handlung und dessen vorgeschaltetes Interesse (wie beispielsweise markterhaltende Konkurrenz) in einer bestimmten, hier ökonomischen Funktion - d. h. als Modell für Einsparung von Kraft - und nicht als etwas anderes (wie z. B. als Modell für Ausschluss von Kontingenz/Risiko) – als „ für alle Mitglieder der jeweiligen gesellschaftlichen Gruppe *erreichbar[es]*“ Allgemeingut zu typisieren.⁷⁹⁶

3.6.3 Vermittlungsfunktionen

Kommen wir zurück zum eingangs unter der Überschrift ‚Kunstmusik‘ im Kontext von ‚Kunst als Institution‘ zitierten Hinweis HERMANN DANUSERS; dort wird der Verweis auf eine ‚avantgardistisch‘ formierte Revolte angeführt, die sich als intellektueller Widerstand zeigt. Gerichtet ist sie gegen eine institutionelle Auffassung von Kunst, die traditionelle Denkansätze kennzeichnen.

In Anlehnung an BERGER und LUCKMANN markiert ein institutionelles Konzept, Handlungsmodelle zu typisieren, die, legitimiert als ‚Wissen‘ - und damit allgemeinverbindlich - Verhalten kontrollieren, welches sich auf Kunst, respektive das, was unter Kunst (im Unterschied zu Nicht-Kunst) aufzufassen sei, bezieht.⁷⁹⁷ Für den allgemeinen, von REINHARD

⁷⁹⁵Spaltung der Rezeption von Musik und ihres institutionellen Apparates bliebe somit implizit durch Handlungswiederholung, z. B. einer auf Vorverständnis beruhenden Kennzeichnung von Musik als ‚Kunstmusik‘, „krafteinsparend“ als vorausgesetztes, nicht transparent zu machendes Vorverständnis habitualisiert. Im Kontext von Handlungen, die durch Wiederholung habitualisiert sind, können somit auch interessengeleitete „Denkfiguren und Wertkategorien“ gegenwärtiger Diskussionen „als Abkömmlinge einer [...] undurchschauten oder depravierten, aber wirkungsmächtigen ästhetischen Tradition“ (vgl. BERND SPONHEUER, *Musik als Kunst- und Nicht-Kunst* a.a.O., S.1), „krafteinsparend“ aufgrund ihrer Wiederholung von Anschluss an ‚Tradition‘, einen auf Zukunft gerichteten Modellcharakter zugewiesen bekommen.

⁷⁹⁶ SPONHEUER, BERND: *Musik als Kunst- und Nicht-Kunst*. A.a.O., S. 58.

⁷⁹⁷Vgl. Ausführungen BERND SPONHEUERS zu: *Musik als Kunst und Nicht-Kunst: Untersuchungen zur Dichotomie von „hoher“ und „niederer“ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*. A.a.O.

SCHULZ verwandten Begriff ‚Avantgarde‘ bedeutet dies, sich auf eine Gruppe von Personen zu beziehen, die sich dadurch auszeichnet, Anschluss an ‚Kunst als Institution‘ zu verweigern und deren Kontrolle zu unterlaufen. Eine so verstandene ‚Avantgarde‘ weist dementsprechend gesellschaftlichen Orten - im Hinblick darauf, dass sie Legitimation, die dazu berechtigt, Kunst zu kontrollieren, ‚Raum‘ geben - einen an Normen orientierten Symbolcharakter zu. Insofern wird ‚Raum‘ als ein ideologisch bestimmter Ort zu einer Symbolfunktion für die Vermittlung einer polarisierend - eher traditionell oder eher avantgardistisch - orientierten Haltung gegenüber der Produktion und Rezeption von Kunst und Musik. Vor diesem Hintergrund geht es um Vermittlungsfunktionen der Inszenierung klerikaler Bezüge, der Verräumlichung von Zeit und der Steuerung von Rezeption.

3.6.3.1 Inszenierung klerikaler Bezüge

In SCHULZ' konstruiertem Bildbruch sogenannter ‚Refugien der Avantgarde‘, so scheint es, geht es vor diesem Hintergrund um eine Unvereinbarkeit von Ort und Anspruch. Die paradox anmutende Abhängigkeit von einem ‚Ort der Zuflucht‘ (Refugien) scheint eine sich durch kämpferisches Handeln auszeichnende Vorhut als eine Gruppe, die anderen im Denken und Handeln voraus wäre (Avantgarde), zu disqualifizieren. So betrachtet, ist der Ort in einer spezifischen, ihm zugewiesenen symbolischen Funktion konstitutiv für die Legitimation der (wort-) geschichtlichen Bedeutungszuweisung von ‚Avantgarde‘. Dementsprechend wird der Avantgardebegriff von seiner (wort-)geschichtlichen Herkunft entkoppelt und umgedeutet. Vorgestellt als ein Begriff, den es – in Form einer auf PENDERECKIS Oeuvre zugeschnittenen Passung – über genau diese in seinem historischen Zuschnitt zu legitimieren gälte, entsteht der Eindruck, der Begriff ‚Avantgarde‘ sei als Gegenstand, der auf eine historisch eingeschriebene Bedeutung verweist, defizitär. Als ‚kämpferische Vorhut‘ erweist sich ‚Avantgarde‘ in diesem von SCHULZ gewählten Kontext nur dann, wenn die Symbolfunktion des Ortes jenen Begriff in seiner historischen Bedeutung legitimiert. Damit wird die Einbettung des Begriffs ‚Avantgarde‘ in seinen historischen Kontext von einem auf sich selbst verweisenden System zum Subsystem, welches konstituiert wird durch einen Ort. Die Kritik des Autors SCHULZ richtet sich somit nicht gegen eine aus der Historie abgeleitete Bedeutung des Begriffs ‚Avantgarde‘ im Hinblick auf ein damit zu verbindendes Handeln, sondern bezieht sich darauf, dass dieses Handeln sich auch symbolisch durch die Wahl des Ortes legitimieren lassen müsse.

Um die Kritik einer auf Raum bezogenen Symbolik ‚avantgardistischen‘ Handelns zu intensivieren, bedient sich der Autor nicht nur eines geläufigen, sondern eines in seiner Wirkung auffallend schlagkräftigen Bildes. So geht eine über das Bild des Refugiums vermittelte Schutzbedürftigkeit der von SCHULZ entworfenen ‚Avantgarde‘ bezogen auf die Bedeutung von Ort mit Assoziationen einher, die diesen Ort in einen naheliegenden Kontext rücken. Als nahezu archetypischer Ort der Zuflucht erweist sich ein geistiger, hier ein Ort des Glaubens. Ausgehend davon, dass eine charakteristische, sinnstiftende Aufgabe der Kirche ist, Bedürftigen Schutz zu bieten, bringt das Wort ‚Refugium‘ Assoziationen eines kirchlichen Ortes mit sich. Auf diese Weise schwingt etwas ‚Weihevoll‘ und ‚Heiliges‘ in Bezug auf den Zufluchtsort mit, der nicht als Zufluchtsort, sondern in lateinischer Sprache als ‚Refugium‘ bezeichnet wird. Sprachlich wird damit nicht nur allgemein auf eine Funktion der Kirche, sondern im Besonderen auf die altertümliche Rolle der Kirche und damit auf ihre Macht verwiesen. Diese Eigenschaft des über Macht verfügenden Klerikalen in Verbindung mit dem

‚Gottgeweihten‘ eines Ortes, über den nur der Klerus verfügen konnte, scheint SCHULZ als Ähnlichkeitsmerkmal auf seinen Begriff der ‚Avantgarde‘ kritisch zu übertragen.

Ironie und Projektion – rhetorische Darbietung von ‚Avantgarde‘ als einen klerikalen Ort

Aus dieser Perspektive betrachtet, erfolgt so eine Projektion, die ein Bild der Macht, d. h. ein Bild der Beschaffenheit oder ‚Qualität‘ mit einem Bild der Überschaubarkeit, d. h. mit einem Bild der Quantität verbindet. Da der kirchliche Ort räumlich begrenzt ist, kann in diesem auch nur eine überschaubare Anzahl von Schutzsuchenden geborgen werden. Damit wird die von SCHULZ entworfene ‚Avantgarde‘ zu einem Ort der Macht (des Glaubens), der nur einer zahlenmäßig überschaubar kleinen Gruppe Raum zu Verfügung stellen kann.

Über diese Konstellation wird deutlich, wer im Unterschied zur überschaubar kleinen Gruppe der ‚Avantgarde‘ die Gruppe der ‚Nicht-Avantgarde‘ darstellt, bzw. welche Funktion sie einnimmt. Die Gruppe der ‚Nicht-Avantgarde‘ dient hier sowohl auf der Ebene des Handelns als auch auf der Ebene des Ortes als systemkonstituierende Umwelt. Sie entspricht hier der nicht re-aktiv fliehenden, sondern der aktiv bedrohenden, zahlenmäßig unüberschaubaren Gruppe der ‚Masse‘, die über einen örtlich unbegrenzten Raum der Säkularität verfügt.

Im Unterschied zur ‚Masse‘, für die hier vorauszusetzen wäre, dass sie die ‚Avantgarde‘ auf den Ebenen des Handelns und des Ortes bedroht, vermag dagegen jene ‚Avantgarde‘ als zahlenmäßig kleinere Gruppe einen - über die Symbolik ihres Zuflucht bietenden Ortes - legitimierten Anspruch auf ‚Heiligkeit‘ bzw. Macht, im Sinne absolut gesetzter Unantastbarkeit gegenüber Bedrohung, für sich geltend zu machen. Dadurch ergibt sich eine zwischen der System/Umweltdifferenz - ‚Avantgarde‘/klerikale Macht und ‚Masse‘/säkular - eingeschränkte Macht,⁷⁹⁸ eine Korrelation auf quantitativer Ebene zwischen klein/groß in umgekehrt proportionalem Verhältnis zu groß/klein. Die zahlenmäßig kleine Gruppe der ‚Avantgarde‘ setzt für sich als System einen Kontext klerikaler, geistiger Macht voraus. Geistige Macht hat somit für SCHULZ’ Avantgardebegriff konstitutive Funktion. Dieser Konstellation steht ein Begriff von ‚Masse‘ gegenüber, der sich in genau umgekehrter Anordnung zu konstituieren

⁷⁹⁸ Säkular-eingeschränkte Macht ist aufzufassen als eine relative Größe. Sie ist abhängig ist von unterschiedlichen Daseins – Bedingungen.

scheint: Die zahlenmäßig große Gruppe der Masse steht in einem Kontext säkular eingeschränkter Macht. SCHULZ verwendet somit ein gemeinsames Kontext-Konzept für die Konstitution von Avantgarde sowie für die Konstitution von Masse. Die Gemeinsamkeit der Kontextualisierung liegt darin, sich in polar ausgerichteter Gegensätzlichkeit über Quantität - hier über die Quantität von Macht- zu konstituieren.

Zum Kontextkonzept *Quantität*

Voraussetzung: ‚Avantgarde‘ als selbstreferenzielles System

d. h. ‚Avantgarde‘ = System/Umwelt-Differenz

d. h. ‚Avantgarde‘ konstituiert sich durch Abwesenheit von Bestimmtheit des Bezeichnens (Umwelt) im Kontext der Kontingenz

1) System:	‚Avantgarde‘	=	Klerus	=	kleine, überschaubare Gruppe von Personen
	↑		↑		↑
Umwelt:	Macht	=	klerikale Macht	=	groß

2) Systembildung durch Umkehrung. Betrachtung des Systems ‚Avantgarde‘, als ‚Nicht - Avantgarde‘

System:	‚Nicht-Avantgarde‘	=	Masse	=	groß
	↑		↑		↑
Umwelt:	Abwesenheit von Macht	=	säkular eingeschränkte Macht	=	klein

Im Ergebnis zeigt sich: ‚Klein‘ wird nicht als Differenz zu sich selbst, sondern als Differenz zu ‚groß‘ *gemacht* - vom System ‚Avantgarde als klerikaler Ort‘ (vgl.1) und setzt dafür voraus, dass ‚groß‘ nicht als Differenz zu sich selbst, sondern als Differenz zu ‚klein‘ *gemacht* wird - vom System ‚Nicht – Avantgarde als nicht klerikaler Ort‘ (vgl. 2).

Damit zeigt sich, dass ‚Avantgarde‘ als Systembegriff sich nicht über Abwesenheit als Differenz zu sich selbst (d. h. im Kontext der Unbestimmtheit) konstituiert, sondern über Anwesenheit - hier über Anwesenheit von Menge (d. h. im Kontext der Bestimmtheit) - als normativer Begriff festgelegt wird. Mit anderen Worten, Systembildung (hier die Bildung des Systems ‚Avantgarde‘) wird bestimmt zu einer Funktion von Menge, d. h. zu einem auf Menge verweisenden Begriff. Daraus folgt, dass sich die Beschaffenheit (Qualität) eines Gegenstandes - im Rahmen vielfach *täuschend* möglicher Differenzbildung - im Vorfeld aus Quantität ableitet. Auf diese Weise wird das, was vordergründig als Qualität erscheint, hintergründig normativ durch Menge (und dessen Vorverständnisse) bestimmt.

Deutlich wird bereits an dieser Stelle ein Konzept, innerhalb dessen das Errichten von Systemen als ‚Ort‘ als Funktion eines übergeordneten Metasystems erscheint. Dieses Metasystem sieht offenbar vor, das voraussetzungsreiche Bilden von Differenz systemübergreifend vorab durch das Konstruieren von Qualität als einer Funktion von Menge - im Unterschied zu möglicher Systembildung von Qualität als einer Funktion von Unbestimmtheit - normativ einzuschränken.

Überhöhung zum ‚Heiligen‘ und ironische Brechung

Die auf der Ebene der Macht gegebene Unausgewogenheit zwischen Klerus und ‚Masse‘ hat die Funktion, durch Überhöhung einen zweiten Bruch zu evozieren. Das auf ‚Avantgarde‘ bezogene dogmatisch anmutende Bild monumentaler geistiger Größe, die raummetaphorisch im Bereich geistlicher Unfehlbarkeit angesiedelt wird, steht einer in diesem Vergleich geistig machtarm verbleibenden, nicht durchsetzungsfähigen säkularen Masse gegenüber. Diese schrumpft durch die geistige Überhöhung der ‚Avantgarde‘ soweit zusammen, dass sie sich – im Vergleich zur ‚Avantgarde‘ - unter Verlust eines sie legitimierenden säkularen Kontextes ‚auflöst‘. Die in Form der Metapher ‚Refugien der Avantgarde‘ zunächst über einen Bildbruch angelegte Kritik wird somit an dieser Stelle durch Überhöhung noch gesteigert. Durch diese Steigerung entsteht ein polar aufgebautes, empathisch anmutendes Bild der Unterdrückung. Damit wird ‚Masse‘ in ihrer Säkularität durch jene hier voraussetzende, weitaus überlegene Macht des geistig Elitären der ‚Avantgarde‘ hierarchisch unterworfen.

Verlust von Legitimation durch ideologische Unterdrückung:

„Heilige“ „Avantgarde“



masse

Ausgehend von einem übersteigerten Bild klerikal hierarchischer Herrschaft, greift nun ein zweiter, diesmal ironischer Bruch. Dieser betrifft das Bild vom ‚heiligen‘ Ort und so das Bild von der ‚heiligen‘ ‚Avantgarde‘. Ironie kommt aus dem Griechischen *eirōneia* und bedeutet „Verstellung im Reden“. ⁷⁹⁹ So wie bereits zuvor in Bezug auf die Funktion einer Metapher, handelt es sich auch in Bezug auf Ironie um einen Tropus. Seine Funktion liegt darin, das Gemeinte durch einen entgegengesetzten Ausdruck zu ersetzen. An dieser Stelle ergibt sich aus dieser Funktion für den Rezipienten ein Wechsel der Perspektive.

Für die ‚Avantgarde‘ zeigt sich die ihrer Legitimation enthobene ‚Masse‘ nun nicht mehr - wie die Metapher zunächst glauben machen will - als etwas zu Fliehendes, sondern umgekehrt, als etwas zu Bedrohendes. So findet unter dem Gesichtspunkt ironischer Auslegung eine Umkehrung der Verhältnisse statt. Für die ‚Avantgarde‘ bedeutet dies, sich nicht - wie der Begriff ‚Refugium‘ es nahe legen würde - re-aktiv zu verhalten, sondern umgekehrt, nämlich aktiv zu handeln. Die von SCHULZ entworfene ‚Avantgarde‘ versteht sich somit nicht als unfrei und eines Zufluchtortes bedürftig, nicht nur frei von Bedrohung durch die Masse, sondern darüber hinaus als die Masse selber bedrohend. So verstanden wählt die ‚Avantgarde‘ Orte als ideologische Stätten nicht notgedrungen als Orte des Schutzes aus, sondern bewusst und gewollt, um damit auszugrenzen. Vor einem solchen Hintergrund wäre die von SCHULZ entworfene ‚Avantgarde‘ eine Funktion der Ausgrenzung. Diese bezöge sich - in Umkehrung von ‚Avantgarde‘ als einer räumlich überschaubaren Gruppe - auf Masse.

⁷⁹⁹ BUBMANN, HADUMOD: Lexikon der Sprachwissenschaft. Stuttgart 1990, S. 355.

Manifestation ideologischer Unterdrückung von ‚Masse‘ durch räumliche Ausgrenzung:

Refugium → || masse

(‚Heilige‘ ‚Avantgarde‘)

Unter dem Aspekt der Ironie aber wäre ‚Masse‘ nun nicht mehr aufzufassen als etwas, das sich geistig nicht legitimieren könnte, denn auch an dieser Stelle greift die ironisch gebrochene Bedeutung des Refugiums. Aus der Perspektive dieser Umkehrung entbehrt die ‚Avantgarde‘ den Kontext klerikal hierarchischer Macht jenes Ortes ‚Refugium‘, sodass in der Entgegensetzung dem Ort der Masse säkulare, gleichberechtigende Freiheit als Kontext zuwächst. Dieser Ort findet folgerichtig seine Entsprechung in einer zweiten, diesmal ‚Masse‘ betreffenden Metapher. Auch sie übt eine Ersatzfunktion aus, indem sie als sprachstilistisch stimmiges Vergleichspendant die Gruppe der ‚Masse‘ ebenfalls als einen Ort illustriert. Dieser entspricht symbolisch dem „Eingang im Abonnementbetrieb“.

Aus dem Blickwinkel ironischer Brechung haben sich die Machtverhältnisse zwischen ‚Avantgarde‘ und Masse damit umgedreht. So betrachtet, entbehrt nicht die Masse, sondern die ‚Avantgarde‘ ihrer geistigen Legitimation. Jetzt ist es die ‚Avantgarde‘, die sich über jenen zuvor dargestellten Kontext klerikal geistiger Macht nicht legitimieren kann, sodass sie es wäre, die sich in Anbetracht jener hierarchisch umgekehrten Verhältnisse der säkularen Macht der Masse ‚auflösen‘ müsste.

Umkehrung der Verhältnisse?

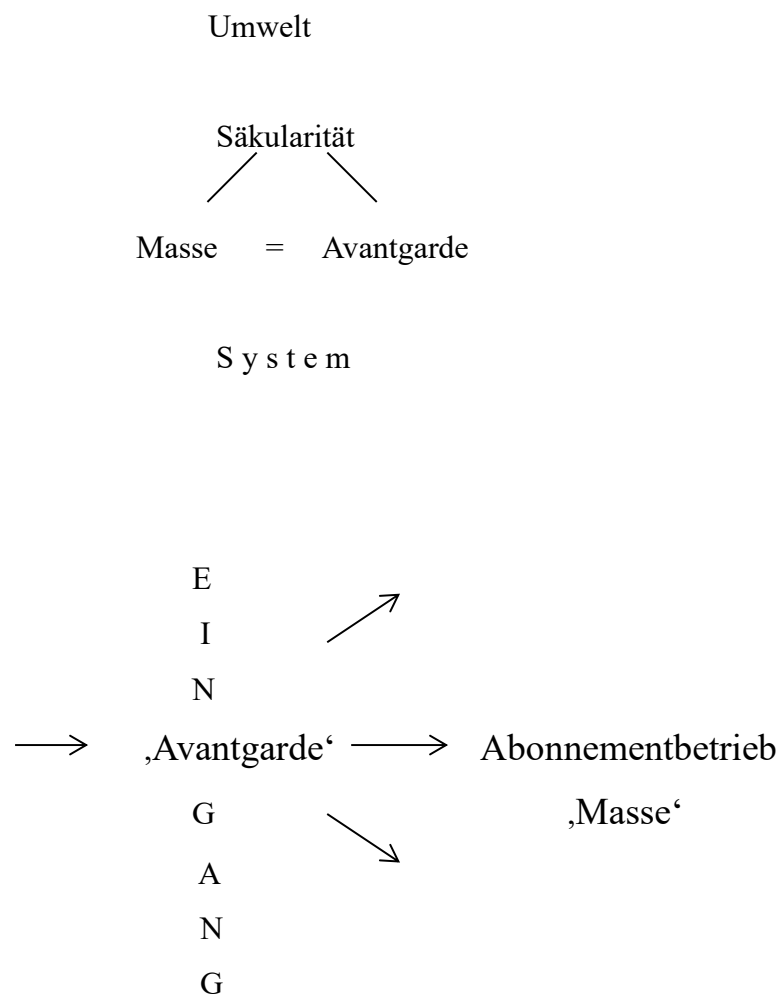
avantgarde (?) || ← **Eingang im Abonnementbetrieb?**

(Säkulare ‚Masse‘)

Allerdings, so die rhetorische Raffinesse, stünde dies im Widerspruch zu einem Begriff von Macht, der sich, da im Kontext des Säkularen, durch eine gleichberechtigte Freiheit auszeichnet. Eine ‚Avantgarde‘, die sich in Ermangelung ihrer geistigen Legitimation ‚auflösen‘ würde, hätte in diesem Kontext einen auch für sie geltenden, gleichberechtigten Anspruch auf Freiheit durch die Einbettung in einen weltlichen Kontext. Da ‚Masse‘ sich über Freiheit als weltlichem Kontext konstituiert, fungiert ‚Masse‘ nun als Legitimation konstituierender Kontext einer ‚Avantgarde‘. Diese definiert sich, entsprechend ihrer geschichtlichen Herkunft unter Aufwertung des Subjektbegriffs, nach wie vor als kämpferische Vorhut, nun aber unter der Voraussetzung des Säkularen.

Umkehrung räumlicher Ausgrenzung zu räumlicher Integration:

Voraussetzung: Legitimation von ‚Avantgarde‘ durch Säkularität

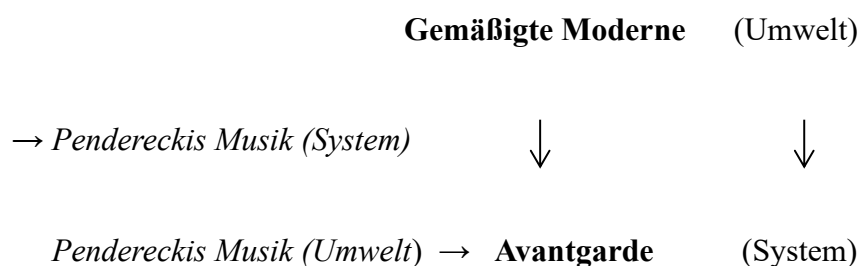


Folge: Legitimation von ‚Avantgarde‘ als sich selbst integrierendes System

Damit wird ‚Masse‘, bildlich in Form einer Schlüsselfunktion dargestellt als ‚*Eingang* im Abonnementbetrieb‘, zum transformierten symbolischen Ort der Legitimation einer ‚Avantgarde‘, deren Handeln nur dann als vorkämpferisch gilt, wenn sich dieses nicht als Funktion der Ausgrenzung anderer, sondern umgekehrt als Funktion einer von sich ausgehenden Integrationsfähigkeit erweist. Diese Fähigkeit wiederum, sich selbst zu integrieren, zeigt sich nur dann, wenn diesem Modell von ‚Avantgarde‘ die Bestätigung durch die ‚Masse‘ als ein auf Dauer gerichtetes Verhalten der Nachfrage zuteil wird. Ein solcher Entwurf von ‚Avantgarde‘ bemisst sich an einer auf Dauer, d. h. auf Kontinuität angelegten Breitenwirkung. Diese aber erfolgt nicht zufällig und damit aus anderen, von vermeintlichem Vorkämpfertum abweichenden Gründen, sondern genau diese, auf Kontinuität angelegte Breitenwirkung, zeichnet ‚avantgardistisches‘ Handeln im Sinne eines kämpferischen Vorausseins aus. Ein Teilaspekt ‚avantgardistischen‘ Handelns läge somit darin, genau diese Breitenwirkung als Spiegel eigener Integrationsfähigkeit anzustreben, d. h. gezielt auf der Suche zu sein nach Breitenwirkung und ihrer Kontinuität.

Für PENDERECKI, dessen Musik nach SCHULZ ‚Eingang im Abonnementbetrieb‘ buchstäblich *findet*, scheint sich eigene Integrationsfähigkeit somit erfolgreich zu bestätigen. Dementsprechend kann SCHULZ PENDERECKIS Musik als ‚avantgardistisch‘ legitimieren. Als Musik einer vermeintlich voraussetzungslos aufzufassenden ‚gemäßigten Moderne‘ kann das Merkmal ‚avantgardistisch‘ für PENDERECKIS Musik als Kontext dienen für das Herstellen einer diskursiv legitimierbar als ‚avantgardistisch‘ zu bezeichnenden Eigenschaft, die als Merkmal der ‚gemäßigten Moderne‘ konstituiert wird.

Voraussetzung: Legitimation durch Konsens



Hier wird deutlich, dass der lexikalische Bezug des Autors REINHARD SCHULZ auf die Musik PENDERECKIS dazu dient, den Terminus ‚gemäßigte Moderne‘ als einen Begriff zu legitimieren, der vom Rezipienten in einem modifizierten, ‚neuen‘ Kontext des Ausdrucks ‚Avantgarde‘ aufgefasst werden soll. In seinem lexikalischen Beitrag geht es SCHULZ somit offenbar nicht darum, aus kompositionstechnischer Sicht etwas über die Beschreibbarkeit möglicher Zuordnung der Musik PENDERECKIS mitzuteilen, sondern darum, den Begriff ‚Avantgarde‘ über eine wertende Umdeutung des geschichtlichen Kontextes als eine auch für die Gegenwart andauernde Funktion von Zukunft zu legitimieren.

Als Ziel des Autors, so lässt sich zusammenfassend festhalten, erweist sich, den Begriff ‚Avantgarde‘ so umzudeuten, dass er zu einem vermeintlich paradoxen Ergebnis führt. ‚Masse‘ wird somit nicht, wie in der Metapher, im Sinne des Nicht-Auserwähltseins ausgegrenzt und abgewertet, sondern umgekehrt. Der Abonnementbetrieb - hier u. a. ein Synonym für den von Bürgern jeglicher Couleur aufgesuchten Konzertsaal - wird zu einem Ort, der nicht durch klerikale Besonderheit, sondern durch säkulare Allgemeinheit *Wert* verleiht. Dieser örtlich symbolisierte Wert leitet sich ab aus der Affirmation eines Ortes durch ‚Masse‘. Auf diese Weise vertauscht SCHULZ seine zuvor konstruierten Text/Kontext-Verhältnisse. Nicht das ‚Refugium‘, sondern der ‚Eingang im Abonnementbetrieb‘ wird - als Ort der Masse - zum Ort der ‚Avantgarde‘. Damit wird der Ort der ‚Masse‘ zum Ort der ‚Avantgarde‘ und umgekehrt.

Im ironisierten Kontext einer ‚Avantgarde‘ als ‚Refugium‘, d. h. im ironisierten Kontext einer auszugrenzenden ‚Masse‘, wird nun der Abonnementbetrieb - als ein Ort der Dauer des möglichen Zugangs für jeden Teilnehmer der Gesellschaft (‚Masse‘) - umgedeutet zu einem Ort der Integration und ‚Versöhnung‘ mit einer scheinbar ideologisch konstruierten Sondergruppe, hier der sogenannten ‚Avantgarde‘. Diese scheint sich in einem ersten Schritt sozial und kulturell erwartungsgemäß zu integrieren, sodass sie sich legitimiert über den Schutz des *Wertes* säkularer Allgemeinheit. Damit aber, und darin liegt die subtile Spitzfindigkeit, eröffnet sich die Möglichkeit zu einem zweiten, nunmehr im Verborgenen bleibenden Schritt. Getarnt durch den Schein des Bedeutungslosen, kann jetzt die historisch eingeschriebene Eigenschaft eines Vorkämpferischen als Funktion eines ontologisch verankerten, hierarchisierenden Wertungssystems durch *Wertzuweisung* gegenüber ‚Masse‘ als nunmehr dessen Eigenschaft etikettiert werden, während das Ereignis ‚Avantgarde‘ als ein System der Wertung diskursiv ungestört weiter reproduziert wird.

Leitend in diesem Zusammenhang ist die Bedeutung des methodischen Umgangs mit Vorverständnissen. Diese werden nicht nur nicht transparent gemacht, sondern zugleich ironisiert. Damit sieht sich der Rezipient mit einer doppelten Verschlüsselung konfrontiert. Im Hinblick auf das hier ausgewählte Zitat bedeutet dies: Die - jenem von SCHULZ entworfenen Avantgardebegriff - als Vorverständnis unterstellte Funktion der Ausgrenzung, die es erst mal zu prüfen gälte, greift somit unreflektiert und damit unmittelbar in ironischer Brechung als Funktion der Integration. Der Kontext Ausgrenzung (‚Refugium‘) wird zum Kontext Integration (‚Eingang im Abonnementbetrieb‘) für eine verräumlichte ‚Avantgarde‘. Ist diese auf doppelt verschlüsselte Weise ‚neu‘ verräumlicht, erweist sich ‚Avantgarde‘ nun selbst als eine Funktion von Integration. An dieser Stelle kommt ihr - vor der Verräumlichung - geschichtlich mitgebrachtes Potential des Vorkämpferischen zum Tragen. Als wertzweisender Subjektbegriff überträgt sie eine ihr historisch zugewiesene Fortschrittlichkeit auf jenen sie konstituierenden Ort und wird so selbst zu einem wertzweisenden Kontext eines Abonnementbetriebes, den sie als System konstituiert. Als Ort der ‚Masse‘ erfährt nun ‚Masse‘ einen Wertzuwachs, sodass über die von SCHULZ unterstellte Funktion der Ausgrenzung en passant eine Aufwertung des Subjektbegriffs erfolgt ist, die SCHULZ von seinem Gegenstand erzählen lässt.

In ironischer Brechung jener Funktion von Ausgrenzung konstituiert somit eine verräumlichte, als kämpferische Vorhut definierte ‚Avantgarde‘ sich selbst als einen der ‚Masse‘ zugänglich gemachten Ort, der diesen als Wert bildet. Damit hat das ‚Refugium der Avantgarde‘ die Funktion, den *Abonnementbetrieb* als einen der ‚Masse‘ zugänglich gemachten *Ort der Avantgarde* zu konstituieren.

3.6.3.2 Verräumlichung von Zeit

Mit der Umdeutung des Ereignisses Abonnementbetrieb zu einem Ort der ‚Avantgarde‘ wird ‚Masse‘ eine Funktion von ‚Avantgarde‘ und ‚Avantgarde‘ eine Funktion von ‚Masse‘ - unter der Voraussetzung von Verörtlichung, hier signifikant der Verörtlichung von Zeit. Verörtlichung von Zeit leitet sich, wie das Beispiel zeigt, ebenfalls ab aus Umdeutung. Umdeutung meint hier jedoch nicht einen auf Kontingenz und dementsprechende Vielfalt von Möglichkeiten verweisenden Wechsel von Text/Kontext-Verhältnissen zwischen Ort und Zeit, sondern lediglich einen Tausch von Etiketten vor dem Hintergrund gleichbleibender

Reproduktion traditionsreicher Normen. Auf diese Weise wird ein Wandel von Bedeutungen inszeniert. So konstituiert die Äußerung von REINHARD SCHULZ ‚Ort‘ nicht als selbstreferenziellen Systembegriff - d. h. als einen Terminus, der sich zu sich selbst in Differenz setzt, indem er für sich selbst die eigene Abwesenheit voraussetzt -, sondern verwendet ihn als eine Funktion von Zeit. Diese erweist sich als anwesend, d. h. als ein Gegenstand des ‚Zeitlosen‘, markiert durch Kontinuität. Ein Abonnementbetrieb ist ein zeitlich auf Dauer und funktional auf ‚Masse‘ angelegtes Wirtschaftsunternehmen. Als ein solches scheint ein Abonnementbetrieb etwas zu Kunst (und das hieße nach ADORNO zu ‚Substanz‘ i.S.v. ‚Wahrheitsgehalt‘ und ‚Rang‘) geschichtlich ‚Gewordenes‘ eines ästhetischen Wertes zu garantieren. ‚Masse‘ verweist nicht auf einen funktionalen, sondern auf einen ‚substanziellen‘ Wert von Kunst. Dieser zeichnet sich darin aus, den Prinzipien des Marktes scheinbar vorgelagert zu sein.⁸⁰⁰

Dieser, den Gegenstand Kunst fortschrittsverbürgend als ‚substanziellen‘ Wert konstruierende Betrieb, der die Musik PENDERECKIS als einen Kunst aktualisierenden Begriff der ‚Substanz‘ vermittelt, wird in der Äußerung von REINHARD SCHULZ metaphorisch als Ort vorgestellt, indem er in der verwendeten Metapher über einen ‚Eingang‘ verfügt.

Genauere Betrachtungen der Umdeutungen - von ‚Masse‘ als Funktion von ‚Avantgarde‘ (und umgekehrt) und Ort als Funktion von Zeit (und umgekehrt) - machen deutlich, dass sie keine auf sich selbst verweisenden selbstreferenziellen Systeme sind, sondern ein Konstrukt der Spaltung. Spaltung zeigt sich hier in einer an ADORNOS *Negativer Dialektik* ausgerichteten Methode. Gespalten wird Beobachtung - als ein sich durch Differenz zur Umwelt konstituierendes System - in Teile der Entgegensetzung. Entgegengesetzt wird Beobachtung unter Bedingungen negativer Dialektik als Antithese zum Beobachteten als These. Im Rahmen des nach ADORNO geltenden ‚Primats des Inhalts‘ ist die Beobachtung (hier die Beobachtung des Autors REINHARD SCHULZ von ‚Avantgarde‘ als ‚Refugium‘) demnach nicht nur aufzufassen als eine gegen sich selbst gerichtete fortlaufende Selbstentzweiung, sondern zugleich hierarchisch konstituiert aus einem ihr vorzuordnenden Gegenstand des Beobachteten (These).

Innerhalb dieser Konstruktion von Überordnung des Beobachteten gegenüber dem System der Beobachtung werden Normen reproduziert, die metaphorisch codiert sind. Diese verweisen auf

⁸⁰⁰ Die dem Rezipienten eingegebene Perspektive lässt aus, Substanz als Funktion von etwas auch anders möglichem aufzufassen. In der Folge bleiben Suggestionstrategien, deren vermittelnde Aufgabe darin besteht einen durch Angebot und Nachfrage gesteuerten Kunstwert als ‚substanziellen‘ zu inszenieren, verdeckt.

sich selbst in einem Kontext der Anwesenheit und das heißt, auf ein ontologisches, ideologisch gesetztes A priori einer zu Fortschritt bestimmten Zeit im Kontext des Negativen. Die Annahme, nach der Zeit negativ zu Fortschritt bestimmt sei, ließe sich in der Konsequenz zwar nicht überprüfen (da die Beobachtung, d. h. das Beobachtungssystem dem Beobachteten untergeordnet wird), genau dies jedoch lässt sich über eine täuschend aufklärende Form eines scheinbar als Information zur Verfügung gestellten Sachtextes tarnen. So kann die Darstellung von Moderne - die Moderne nicht als einen ästhetischen Begriff erfasst, der sie als Ereignis (subjektiver) Wahrnehmung und den Bedingungen der Wahrnehmung von Kunst ableitet⁸⁰¹, sondern als einen (im Verborgenen unter Vorzeichen der Nicht-Identität) ‚historisch‘ defizitären Begriff inszeniert - ihren normativen Zuschnitt einer zu Fortschritt bestimmten Zeit⁸⁰² verschleiern.

Deutlich wird SCHULZ` Konstruktion von Begriffen, die sich dementsprechend nicht als Zuwachs von Differenz ausnehmen, sondern als Ergebnis von Spaltung im Sinne defizitärer, vorab zu unterstellender Entzweiung; einer Methode, die zweierlei für sich selbst voraussetzt. Erstens: Fortschritt in einer bestimmten Weise des Widerspruchs aufzufassen, hier als bestimmte historische Bewegung einer gegen sich selbst gerichteten Richtung; zweitens: jenen Widerspruch sich selbst entgegenzusetzen. Ein charakteristisches Merkmal sich negativ konstituierenden Fortschritts besteht dann darin, Widerspruch auf der Ebene der Sache (vgl. ‚Primat des Inhalts‘) und des Begriffs (vgl. ‚Vorrang des Begriffslosen‘) als ein spaltendes Ereignis der Polarisierung zu reproduzieren.

Im Kontext eines - in Form von *Eingang* symbolisierten ‚Ortes‘ eines unter Vorzeichen der Nicht-Identität teleologisch konzipierten - Zeitbegriffs, der gekoppelt ist an einen ‚Primat des Inhalts‘ und ‚Vorrang des Begriffslosen‘, erweisen sich ‚Avantgarde‘ und ‚Masse‘, ‚Ort‘ und ‚Zeit‘ scheinbar spielerisch umkehrbar. Verschleiert und in dieser Form im Verborgenen reproduziert, bleibt in einem solchen, vordergründig ‚frei‘ anmutenden Feld des Spielerischen jedoch die normative Vorordnung der Über-/Unterordnung des Inhalts gegenüber der Form. Inhalt bedeutet hier, Kontingenz auszuschließen. Form bedeutet, Ausschluss (und Anschluss) als Information zu inszenieren. ‚Primat des Inhalts‘ wird gewährleistet durch Ausschluss oder, anders ausgedrückt, durch Aktualisierung von Ausschluss eines auch anders als ontologisch

⁸⁰¹ vgl. CORNELIA KLINGERS Ausführungen zur Moderne als Gegenstand einer ästhetischen Ideologie.

⁸⁰² aufzufassen als ‚bewusstlose Geschichtsschreibung‘, aufleuchtend über Kunst zuzuweisender ‚Autonomie‘ und ‚Alterität‘ sowie über den Künstler und dessen scheinbar beobachtbarer Wahrhaftigkeit (‚Authentizität‘).

konzipierten Fortschritts eines über *Negative Dialektik* verbürgenden Metakonzepts. Form wird gewährleistet durch Über-/Unterordnung, konkret durch Überordnung eines Substanzbegriffs gegenüber einem Funktionsbegriff. Überordnung eines Substanzbegriffs beinhaltet, an den Begriff ‚Avantgarde‘ als ein *ontologisch* verbürgtes Phänomen eines kontinuierlich auf Fortschritt gerichteten Vorkämpfertums anzuschließen. Unterordnung des Funktionsbegriffs beinhaltet Teilung, hier beschreibbar als Spaltung, konstituiert durch einen negativ dialektisch-,emphatisch‘ aufzufassenden Begriff von Musik als höherwertiger Kunst.

Übertragen auf das Zitat von REINHARD SCHULZ bedeutet dies, als Rezipient über die Zugehörigkeit PENDERECKIS zur ‚Avantgarde‘ lexikalisch ‚informiert‘ zu sein. Dies heißt, sich gegenwärtig ‚historisch‘ verbürgter ‚Authentizität‘ - eines kohärent seit Ende der Fünfziger Jahre als ‚Avantgardist‘ bezeichnenbaren Komponisten - versichert zu wissen. Als ‚Avantgardist‘ zeichnet sich PENDERECKI dadurch aus, am vermeintlich Höherwertigen von Kunst, aufzufassen als ‚Substanz‘, teilzuhaben und so Gesellschaft (vgl. ‚Masse‘) im Hinblick auf Geringwertigkeit zu entlasten.

3.6.3.3 Steuerung von Rezeption

Hinreichend deutlich wird: Eine Information, wie die hier thematisierte, *erscheint* nur als Information (bezogen auf PENDERECKI und seine Musik), da sie auf einer Metaebene tatsächlich darüber informiert, dass sie - über die Rezeption PENDERECKIS und seine Musik - gerade nicht informiert. Informiert wird der Rezipient lediglich über das System selbst, d. h. über die Rezeption von Rezeption, die den Rezipienten im Verborgenen über Vorverständnisse lenkt.

So figuriert jener beobachtete Textauszug im (musik-),wissenschaftlichen‘ Diskurs in zweifacher Weise als ‚einfache Äußerung‘: Zum einen im Sinne eines kontingenten Ereignisses; zum anderen als dessen Tarnung, für die sich, formuliert mit HAYDEN WHITE, festhalten lässt: „Dieses Ereignis aber bleibt blind gegenüber seinem wirklichen Zweck, der lediglich darin besteht, zu sein und die Beliebigkeit seiner Existenz als einfache Äußerung zu maskieren“.⁸⁰³ Da der Autor darauf verzichtet, den Gegenstand der Rezeptionsgeschichte

⁸⁰³ WHITE, HAYDEN: *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt a.M. 1990, S. 138.

auszudifferenzieren (hier die Geschichte der Rezeption ‚Neuer Musik‘ als voraussetzungsreichen Kontext für die Rezeption PENDERECKIS), fragt sich, inwieweit solcherart Lückenbildung ggf. eine Funktion erfüllt, deren entdifferenzierender Modus in rezeptionslenkender Absicht gerade diesen gezielt etablieren soll?

Formen der Darstellung, die ihren Gegenstand - vorzugsweise über beim Rezipienten geweckte Emotionen - verklären, zeichnen sich u. a. dadurch aus, dass sie von ihrem Gegenstand erzählen. In seiner Monographie *Die Bedeutung der Form* weist WHITE kritisch auf die Erzählung hin, als eine den historischen Diskurs beherrschende Metaform. Für WHITE zeigt sich, dass die Erzählung nicht nur eine Form des Diskurses ist, sondern als Form „schon vor ihrer wie auch immer gegebenen Aktualisierung in Sprache oder Schrift eine Bedeutung besitzt“.⁸⁰⁴ Anknüpfend an ROLAND BARTHES entspricht ein erzählender Diskurs nach WHITE einer an ‚Sinngabung‘ orientierten Erzählung. Die Erzählung verleiht über das Erzähltsein hinaus den Ereignissen den ‚Anschein von Narrativität‘, d. h. den Anschein des selber Erzählenkönnens.⁸⁰⁵ Entsprechend üben sprachliche Stilmittel, wie Figuren der Personifikation oder der Metaphorik, die Funktion aus, einen Gegenstand der Fiktion gezielt zu illustrieren, d. h. anschaulich darzustellen, um damit eine möglichst erwartbare Wirkung beim Rezipienten hervorzurufen. Der Rezipient einer Erzählung soll mitfühlen, mitleiden, sich mit Protagonisten identifizieren, sich emotional in die fiktive Geschichte hineinversetzen können, d. h., sich in seiner Distanz zum Dargestellten durch das Anregen seiner Phantasie von dieser führen lassen. Diesem Erzählmodus folgen auch SCHULZ` Personifikation von Musik als ‚Zufluchtnehmende‘ oder seine gelenkt Assoziationen freisetzende Raummetaphorik, mit der er den Terminus ‚Avantgarde‘ als ‚Refugien‘ bildhaft als ausgesucht seltenen, Andächtigkeit vermittelnden, geheimnisvoll-wertschützenden Ort inszeniert und zugleich ironisch

⁸⁰⁴ a.a.O., S. 9. In Anlehnung an PAUL RICOER unterscheidet WHITE historische Erzählungen vom Begriff der Erzählung. WHITE schreibt dazu: „Eine narrative Historie [...] ist nicht zwangsläufig eine ‚Spezies‘ der Gattung Erzählung“. HAYDEN WHITE: A.a.O. Voraussetzung für eine Erzählung sei der indirekte Bezug auf die ‚Struktur der Zeitlichkeit‘. Als ‚sekundäre Referentialität‘ verleihe die ‚Struktur der Zeitlichkeit‘ „den in der Geschichte (*story*) berichteten Ereignissen die Aura der ‚Geschichtlichkeit‘“. Diese werde vermittelt als *plot*, d. h. als eine Erzählung, die seitens des Historikers als Fabel komponiert wird, sodass die berichteten Ereignisse als zeitlich kohärente Handlungen erscheinen.

⁸⁰⁵ WHITE unterscheidet „zwischen einem historischen Diskurs, der beschreibt (*narrated*) und einem Diskurs, der erzählt (*narrativizes*)“ in Form eines „Diskurs(es) [...], der offen eine Perspektive auf die dargestellte Welt richtet und über sie berichtet - und einem Diskurs, der so tut, als lasse er die Welt für sich selbst sprechen, und zwar in der Form einer Geschichte“. HAYDEN WHITE: *Die Bedeutung der Form*. A.a.O. S. 12. Anlehnend an RICOER definiert WHITE den historischen Diskurs als „privilegierte Verkörperung der menschlichen Fähigkeit, der Zeiterfahrung einen Sinn zu geben, weil der unmittelbare Referent (*die Bedeutung*) eher ein reales als ein imaginäres Ereignis ist“ (a.a.O.) und weist der Erzählung eine Ersatzfunktion zu. Sie darin liegt, die Abwesenheit von Sinn zu kompensieren und ist charakterisiert „durch eine bestimmte Zahl von Ausschlüssen und Restriktionsbedingungen“. A.a.O., S. 11 ff.

kommentiert. In Form einer (wertenden) Deutung aktualisiert diese im Schutz einer als Information versteckten Form des Erzählens die systemeigene, defizitäre Informationsform. Solcherart Deutungen, zumal wenn sie subtil angelegt sind, können aufgrund ihrer weniger rational als emotional zugeschnitten Systemvoraussetzungen den Rezipienten dazu veranlassen, ebenfalls die Ebene der Ratio zu verlassen.⁸⁰⁶ In Bezug auf die Äußerung bedeutet dies, als Rezipient jene in ihrer Funktion des Verklärens ironisch gebrochene Deutung des Autors REINHARD SCHULZ - auf der Ebene des emotionalen Zuschnitts - unbemerkt vertauscht als aufklärende ‚Information‘ aufzufassen und - ggf. in Folge - an diese anzuschließen.

Diese gegenüber dem Rezipienten wirksam werdende Suggestion⁸⁰⁷ wird manifestiert durch eine rationalisierende Form, mithilfe derer der Autor seine Lückenbildung, d. h. seinen Vermittlungsmodus der Entdifferenzierung, geschickt überdeckt. Indem er im ersten Schritt seiner Aussage ein Vorverständnis (unterstellt als Konsens) voranstellt (‚Penderecki gilt heute ...‘), auf das er sich dann im zweiten Schritt wertend bezieht (dessen Musik nicht ...‘), wird zumindest formallogisch keine Lücke offenbar. Rechtfertigungen, die sich dadurch auszeichnen, rational, d. h. sachlich-beschreibend zu erscheinen, verweisen, zumal wenn sie implizit angelegt sind, dann auch implizit auf ein ihnen unmittelbar Vorangestelltes. Sie lenken so durch ihre Erscheinungsform von den Vorverständnissen, aus denen das ihnen Vorangestellte abgeleitet wurde, ab. Hier zeigt sich SCHULZ‘ strategisch bedachter, stilistischer Wirkungsmechanismus. FOUCAULT kennzeichnet ‚Stil‘ als ‚bestimmten konstanten Charakter der Äußerung‘, wobei er - auf einer Metaebene zwischen einer Äußerung (énonciation) und einer Aussage (énoncé) unterscheidend - beides in ein unmittelbares, wechselseitiges Verweisungsverhältnis setzt. INGO WARNKE erläutert dazu:

Ein énoncé ist gleichsam ein zu einem Fakt des Diskurses „materialisierter“ Diskursakt, der in einem bestimmten Modus existiert (bzw. mit Austin, eine „illokutionäre Kraft“ besitzt) und auf den wiederum diskursiv verwiesen werden kann. Er ist ein spezifischer Diskurs(f)akt, der den Vollzug seiner énonciation

⁸⁰⁶ vgl. auch GERHARD SCHULZES Beobachtungen zur ‚Erlebnisgesellschaft‘. Die Ebene der Ratio zu verlassen, verweist auf den Kontext von Rezeption als Erlebnismarkt. Betrachtet aus dieser Kosten-Nutzen-Perspektive geht es um Angebot und Nachfrage, d. h. um die auf der Seite der Rezeption gezielt am ‚Erlebnis‘ ausgerichtete ‚Rationalität der Erlebnisanfrage‘ (gekennzeichnet durch ‚innenorientierten Konsum‘), welche bedient wird durch eine ebensolche ‚Rationalität des Erlebnisangebots‘, welche außenorientiert ist. GERHARD SCHULZE: *Die Erlebnisgesellschaft*. A.a.O., S. 431 f.

⁸⁰⁷ GERHARD SCHULZE beobachtet ein Zusammenspiel von Suggestion der Erlebnisanbieter und Autosuggestion der Erlebnisanfrager. Dazu heißt es: „Der rationale Erlebniskonsumt wehrt sich nicht etwa gegen Suggestionen (wie es der rationale außenorientierte Konsument tun muss), sondern er fragt sie nach: den Ruhm des Virtuosen, den Massendrang zum Rockkonzert (a.a.O., S. 436) [...] Auf die Verbraucherstrategie der Autosuggestion antworten die Anbieter mit Fremdsuggestion. Beide Akteure arbeiten zusammen [...] Unter diesen Bedingungen gilt: je wirksamer die Suggestion, desto besser das Produkt. Der Glaube des Abnehmers an zugesicherte Eigenschaften der Ware lässt die zugesicherten Eigenschaften überhaupt erst entstehen“. GERHARD SCHULZE: *Die Erlebnisgesellschaft*, a.a.O. S. 443. Vgl. auch vorliegende Untersuchung 1.6.2.

mitträgt und somit [...] nicht wiederholt werden kann, ohne eine neue Aussage hervorzubringen.⁸⁰⁸

Ausgehend von einem Informationssystem des Autors REINHARD SCHULZ, das strategisch implizite Verweisungsmechanismen instrumentalisiert, geht es im untersuchten Beispiel darum, über Erwartungs-Erwartungen Normen verdeckt zu installieren.⁸⁰⁹ Dies bedeutet, dass der Autor den Rezipienten vordergründig informiert, um hintergründig die (informationsorientierte) Erwartung des Rezipienten gezielt zu lenken. Auf diese Weise kann SCHULZ unter dem Etikett eine Information zu vermitteln, „Ausschlüsse und Restriktionsbedingungen“⁸¹⁰ und das heißt Regeln konstruieren.

Um verdeckt zu lenken, nutzt der Autor eine offen verwendete Kommentarfunktion („dessen Musik nicht ...“). Sie täuscht darüber hinweg, dass sie eine ebensolche voraussetzt, denn: Ein Kommentar erfüllt hier zugleich zwei Funktionen. Zum einen bestätigt er den zu vermittelten Sachverhalt implizit als Information, da ein Kommentar formal eine Information voraussetzt, auf die er sich beziehen kann. Zum anderen dient er als Instrument, einen unbestimmten Sachverhalt („gemäßigte Moderne“) durch einen bestimmten und bestimmenden Deutungsrahmen einzuschränken. An dieser Stelle zeigt sich Manipulation im Sinne einer nach RUPERT LAY beschreibbaren „Verhaltensbeeinflussung zu fremdem Nutzen“⁸¹¹ in einer Form, die im Konzept GERHARD SCHULZES als ‚Publikumswirksamkeit‘ beschrieben wird. So heißt es zur ‚Erlebnisgesellschaft‘ kapiteleinleitend unter der bezeichnenden Überschrift ‚Publikumswirksamkeit als Handlungsziel‘: „Mit ihren Strategien versuchen die Erlebnisanbieter, die Handlungsmuster der Erlebnisanwender möglichst gut für ihre eigenen Ziele auszunutzen“. Dazu führt der Autor weiter aus:

Auf dem Erlebnismarkt kommen die Anbieter besser auf ihre Kosten als die Nachfrager. Dies hängt [...] damit zusammen, dass ein außenorientierter Rationalitätstyp leichter zu optimieren ist.⁸¹²

Der inszenierte Kommentar, nach dem PENDERECKIS Musik nicht Zuflucht in den Refugien der Avantgarde nehmen müsse, sondern Eingang im Abonnementbetrieb finde, überspielt, dass es dem Autor nur mittelbar um die Rezeption PENDERECKIS geht, unmittelbar hingegen darum, die Rezeption PENDERECKIS dafür zu verwenden, *seinen* subjektiv bestimmten Begriff von ‚Avantgarde‘ (diskret) in Form einer scheinbar objektiv bestimmbar

⁸⁰⁸ WARNKE, INGO H. (Hrsg.): *Diskurslinguistik nach Foucault. Theorie und Gegenstände*. Berlin 2007, S. 59-60.

⁸⁰⁹ Zum Begriff der Erwartungserwartungen vgl. Weiterführung der vorliegenden Untersuchung (8.2).

⁸¹⁰ vgl. HAYDEN WHITE: *Die Bedeutung der Form*. A.a.O. S.11 ff.

⁸¹¹ LAY, RUPERT: *Manipulation durch die Sprache*. München 1980, S. 104.

⁸¹² SCHULZE, GERHARD: A.a.O., S.437.

Klassifizierungskategorie, der ‚gemäßigten Moderne‘, zu installieren. Die Rezeption PENDERECKIS, getarnt mit dem historisch anmutenden Etikett ‚Vertreter einer gemäßigten Moderne‘, wird damit gerade nicht historisch beschrieben, sondern persönlich bewertet. Als ‚Avantgardist‘ eines (subjektiv) wertenden Begriffs, wie REINHARD SCHULZ ihn metaphorisch als ‚Refugium‘ konstruiert, dient PENDERECKI lediglich als Projektionsfläche.

Somit rückt über die Form, innerhalb derer PENDERECKI für einen Wertungsdiskurs genutzt wird, (Musik-)Wissenschaft und ihre Rezeptions*methodik* kritisch in den Blick. Es entsteht der kuriose Eindruck, als befände sich die (musik)-wissenschaftliche Rezeption ‚Neuer Musik‘ einerseits in einer krisenbehafteten Situation konstruierter Legitimation, andererseits in einer Position, die genau diese strategisch nutzt. Ausgehend von einer auf PENDERECKI bezogenen Beschreibung, die das subjektorientiert Wertzuschreibende der untersuchten Äußerung problematisiert, erfolgt die im Zitat verankerte Text/Kontext-Konstellation in umgekehrter Reihenfolge. Kontext und damit konstitutiv ist dann nicht mehr der ‚Eingang der Musik PENDERECKIS im Abonnementbetrieb‘ für das Ausschluss-System ‚Refugien der Avantgarde‘, sondern der historische Diskurs um den Begriff ‚Avantgarde‘. Wie sich zeigt, erweist sich dieser Terminus unter dem Vorzeichen der (Schein-)Legitimation als problematisch.

Inwieweit PENDERECKI sich in einem Kontext, wie REINHARD SCHULZ ihn suggeriert, als ‚gesicherter‘ Vertreter einer auf SCHULZ‘ Avantgardebegriff zu beziehenden ‚gemäßigten Moderne‘ verorten lassen soll, ist somit unter Voraussetzungen zu betrachten, die Geltungsansprüche von Rezeption als (Erlebnis-)Markt beschreibt.

II Konstruktion und Spaltung

4 Legitimation ‚musikwissenschaftlicher‘ Erkenntnis durch Inanspruchnahme normativer Metatheorie

Wie die Beispiele des Abschnitts I der Untersuchung gezeigt haben, differenzieren Autoren ihren Gegenstand nur scheinbar, d. h. vordergründig aus. Diese Form der Vermittlung folgt einer Strategie, die den Vorgang der Rezeption nicht offen zur Diskussion stellt. Hintergründig vermitteln Autoren dagegen das, was sie zu vermitteln vorgeben, durch Inanspruchnahme normativer Metatheorie. Ziel ist es, sich über eine bestimmte Methode, deren Geltung vorausgesetzt wird, zu legitimieren. Konkret erfolgt dies durch Anschluss *an Geltung* der Dialektik HEGELS oder Ausschluss gerade dieser Geltungsform, im Sinne der negativen Dialektik ADORNOS. Vor dieser Folie stellt sich die Frage, welche Funktion ein auf die Rezeption von Musik bezogenes Informations- und Wissenschaftssystem erfüllt, das Normen als nicht transparent gemachtes Vorverständnis wie scheinbar selbstverständlich für sich in Anspruch nimmt. Was soll der Diskurs im Verborgenen regeln? Um dieser Frage nachzugehen, soll zunächst der Begriff ‚Norm‘ in Anlehnung an NIKLAS LUHMANN als Differenzbegriff, d. h. als „operatives Handhaben einer Unterscheidung“⁸¹³ eingeführt werden. LUHMANN definiert Norm als eine spezifische Form der ‚Differenz‘, speziell als „Differenz von Konformität und Abweichung“⁸¹⁴. Zugleich macht der Autor deutlich: „Die Norm kann ihre Wirklichkeitsprojektionen nie voll durchsetzen; sie erscheint in der Realität daher als Spaltvorgang“.⁸¹⁵ In Bezug auf Normen geht es somit um zweierlei: um Differenz und

⁸¹³LUHMANN, NIKLAS: *Soziale Systeme*. A.a.O., S. 597.

⁸¹⁴ a.a.O., S. 312.

⁸¹⁵ a.a.O. Es fällt auf, dass LUHMANN sich zu einem theoretischen Umgang mit dem Begriff der Norm deutlich in Distanz setzt. Aufgrund der Problematik einer für das soziale System geltenden theoretischen Begründung von Normen spricht er von „skeptischer Abstinenz in Bezug auf normenzentrierte Theorie“ und einer entsprechenden „Einführung des Begriffs der Norm an theoretisch sekundärer, abgeleiteter Stelle“. LUHMANN führt aus, es gäbe dennoch eine beobachtbare Selbstbindung an Normen und Werte. Diese könne jedoch nicht auf konstitutionellem Konsens beruhen, da Konsens eine Wahlsituation in Bezug auf ein Leben in der Gesellschaft voraussetze, die nicht bestehe. Erst vor diesem Hintergrund entwickelt er seine theoretische, an ‚Sinn‘ (vgl. Anschlussfähigkeit) orientierte, in drei Schritten erfolgende Ableitung. In Entgegensetzung zur Annahme praktisch sozialer Notwendigkeit von Normen erläutert er: „Aber es gibt – faktisch jederzeit und an jedem konkreten Detail – die Notwendigkeit sinnhaft selbstreferentieller (autopoietischer) Reproduktion, damit die Notwendigkeit sinnimmanenter Generalisierungen und damit die Notwendigkeit, solche Generalisierungen abzustützen, wo sie riskant und enttäuschungsanfällig werden. Erst an dieser –theoretisch abgeleiteten und nicht mehr

Spaltung. Der Differenzbegriff, aufzufassen als eine zu sich und anderen Systemen relative Kennung, die sich zuerst aus dem Bezug zur systemeigenen Abwesenheit ableitet, wird somit im Kontext von Normen *methodisch* unterlaufen. Die Unterscheidungsmethode, die Normen erzeugt, wird unter Bedingungen eines Unterscheidungs Vorgangs gesetzt, der Differenz nicht im Sinne einer operativen, d. h. im Sinne einer von Systemen (zu sich selbst und anderen Systemen) als *gemachte* und insofern kontingente Form der Unterscheidung ausweist, sondern im Sinne einer Unterscheidungsform, die voraussetzungslos in Erscheinung tritt. Ihr charakteristisches Merkmal besteht darin, mithilfe ihres Unterscheidungs Vorgangs zu spalten. Spaltung bedeutet ‚Abtrennung‘ und markiert somit den Vorgang der Unterscheidung nicht als ein ausdifferenzierendes System, sondern als einen Vorgang der Isolation. Isoliert werden von Normen abweichende Unterscheidungsmethoden, konkret Unterscheidungsverfahren, die ihren Gegenstand – hier die ‚Unterscheidung‘ - nicht in beschriebener (dialektischer oder negativ dialektischer) Weise spalten. In der Konsequenz bedeutet dies erstens, Selbstreferenz auszuschließen und zweitens, das Ereignis Form zu determinieren.

4.1 Ausschluss von Selbstreferenz

Wie Normen leitet sich auch Selbstreferenz allgemein aus Differenz ab im Unterschied zu Normen hingegen konkret aus „Differenz von Identität und Differenz“⁸¹⁶. LUHMANN erläutert dazu:

Selbstreferenz kann in den aktuellen Operationen des Systems nur realisiert werden, wenn ein Selbst (sei es als Element, als Prozess oder als System) durch es selbst identifiziert und gegen anderes different gesetzt werden kann.⁸¹⁷

Selbstreferenz kennzeichnet somit die „Einheit, die ein [...] System für sich selbst ist. »Für sich selbst« - das heißt: unabhängig vom Zuschnitt der Beobachtung durch andere“.⁸¹⁸ Diese für Systeme charakteristische Eigenschaft der Selbstbeschreibung geht einher mit einer weiteren Beobachtung zum Begriff ‚Einheit‘, aus der folgt,

»fundamentalen« Stelle- rastet die Funktion der Normierung ein. Sie wird in Anspruch genommen und Normen werden entwickelt in dem Maße, als kontrafaktisch behauptenswerte Generalisierungen benötigt werden.“ NIKLAS LUHMANN: Soziale Systeme. A.a.O., S. 444. Diese normative, auf das Ereignis ‚Wert‘ verweisende Semantik steht im Kontext der Differenz zwischen normativen und kognitiven, d. h. an Lernen orientierten Erwartungen. Zur Weiterführung vgl. LUHMANN: A.a.O., S. 447 ff.

⁸¹⁶ LUHMANN, NIKLAS: *Soziale Systeme*. A.a.O., S. 26.

⁸¹⁷ a.a.O.

⁸¹⁸ a.a.O., S. 58.

dass Einheit nur durch eine relationierende Operation zustandekommen kann; dass sie also zustandegebracht werden muss und nicht als Individuum, als Substanz, als Idee der eigenen Operation immer im Voraus schon da ist.⁸¹⁹

Normativ erzeugte Erkenntnis, ein Gegenstand, der das, was er als Einheit identifiziert, nicht relativiert, sondern diktiert, erweist sich somit nicht als Folge einer *gemachten* Unterscheidung von Erkenntnisssystemen zu sich selbst (Nicht-Erkenntnis) und anderem (wie z. B. Beobachtung, Projektion, Erwartung, etc.), sondern als Folge einer Unterscheidung zu anderem. Diese verkürzte, entdifferenzierende Unterscheidungsmethode ist vorab legitimiert und wird reproduziert. Als Beobachtetes und in dieser Form bestimmt, erscheinen dann z. B. Ereignisse wie PENDERECKI gelte als ein Vertreter einer ‚gemäßigten Moderne‘ oder die Rezeption seiner Musik weise ‚sonoristischen Strukturalismus‘ nach. Normative Erkenntnis verweist demnach nicht auf Beobachtung, konstituiert als ein selbstreferentiell durch Differenz von Beobachtung zu sich selbst (Beobachtung/Nicht-Beobachtung) beschreibbares Beobachtetes und zugleich Nicht-Beobachtetes, sondern auf Legitimation, konkret auf Legitimation dessen, was als Beobachtung (und dementsprechend Beobachtetes) *gilt*. Legitimiert wird Beobachtung als eine Form, die Beobachtung von sich selbst zwingend ausschließt.⁸²⁰ Vor dieser Folie *erscheint* das Beobachtete, da legitimiert, ebenso zwingend nicht anders möglich, als es die Vermittlungsform suggeriert. Der Eindruck, das Beobachtete kaum relativieren zu können, ergibt sich aus der Methode, nach der Erkenntnisse erzielt werden. Er entsteht daraus, dass Ereignisse als ein Vorgang der Unterscheidung nur gelten, wenn sie sich wechselseitig dualistisch, d. h. als These/Antithese-Konzept generieren (vgl. z. B. die Untersuchungsmethode DANUTA MIRKAS).

Spaltung, so wird im Folgenden aufgezeigt, konstruiert ihren Gegenstand (die Unterscheidung) unter der Voraussetzung von Hierarchie (Umwelt). Vor diesem Hintergrund wird die Beobachtung nicht ins Verhältnis gesetzt zu systemeigener Abwesenheit, sondern entzweit in einen Teil Beobachtung und einen Teil Nicht-Beobachtung. Übergeordnet wird der Gegenstand, der als (unterscheidende) Beobachtung *gilt* gegenüber einem Gegenstand, der als Nicht-Beobachtung *gilt*. Das gewählte Zitat REINHARD SCHULZ veranschaulicht jene Vorab-Legitimation ausdrücklich, indem es heißt ‚Penderecki *gilt* heute als der vielleicht wichtigste

⁸¹⁹ a.a.O.

⁸²⁰ Inwieweit Normen auf Konsens beruhen oder Konsens vorausgesetzt werden kann, wird an dieser Stelle noch zurückgestellt.

Vertreter der gemäßigten Moderne⁸²¹. Was als Nicht-Beobachtung *gilt*, diktiert die Methode, indem sie auch anders mögliche Beobachtung zuerst isoliert und dann ausschließt.

Im Ergebnis zeigt sich, dass systemspaltende ‚Erkenntnismethoden‘ Geltungsformen (der Unterscheidung) ausschließen, die es einem System ermöglichen, sich selbst zu beschreiben, d. h. sich für sich selbst (und nur für sich selbst) als Einheit zu konstituieren, *ohne* Zuschnitt der Beobachtung durch andere. Wird Selbstreferenz ausgeschlossen, entfällt damit zugleich die Möglichkeit, andere Systeme *ohne* Zuschnitt der Beobachtung durch andere in Betracht zu ziehen.

4.2 Bestimmtheit von Form

In der Folge zeigt sich kein kontingenter, sondern ein bestimmter Modus auf der Ebene der Vermittlungsform. Normative Zusammenhänge sind daran zu erkennen, dass sie Legitimation auf einer Metaebene regeln. Normen, d. h. Vorgänge, die aus systemtheoretischer Perspektive transparent werden in ihrer Funktion, Systeme zu spalten um sich selbst darüber zu erhalten, regeln das Gelten von Geltung (vgl.: ‚Penderecki *gilt* heute...‘). Dies bedeutet, das Hierarchiesystem setzt für sich selbst Geltung (Umwelt) voraus und erfasst diesen Vorgang nicht als eine Unterscheidung zu sich selbst, die auch anders möglich ist (kontingent), sondern als eine Unterscheidung, die zwingend erscheint, da sie nur in dieser spezifischen Geltungsform Systemen ‚Identität‘ zuweist. Hierarchie erhält sich selbst als System demnach nur dann, wenn sie vorausgesetzt wird, d. h. wenn sie *gilt*.

In normativen Zusammenhängen figuriert ‚Identität‘ (System) nicht als Differenz-, sondern als Substanzbegriff (Umwelt) - wie in der Dialektik HEGELS und der negativen Dialektik ADORNOS. ‚Identität‘ (negativ) dialektischen Zuschnitts (System) setzt für sich selbst ein überzuordnendes Geltungssystem (Umwelt) voraus und ordnet dafür plural mögliche Unterscheidungen zu sich selbst (und anderem) unter. Pluralität erscheint dann vordergründig als eine ggf. erstaunliche Form perspektivischer Vielfalt. Diese dient hintergründig hingegen lediglich der Selbsterhaltung einer – paradoxerweise Vielfalt gerade ausschließenden - subjektiven Perspektive. Dementsprechend befremdend mutet z. B. DANUSERS Ansatz an, in dem der Autor in seinem umfangreichen lexikalischen Artikel zum Begriff ‚Neuer Musik‘ auf

⁸²¹ Vgl. vorliegende Untersuchung, (3.1).

der einen Seite von ‚Neuer Musik‘ als einer „pluralen Kategorie“ spricht, auf der anderen Seite - noch im selben Artikel - PENDERECKIS Violinkonzert (1976) als „eher antimodern als postmodern“ pejorativ konnotiert.⁸²² Da diese Komposition PENDERECKIS DANUSERS Geltungsanspruch einer Moderne des ausgehenden 20. Jh. - sprich einer Postmoderne, welche nach DANUSER in Anlehnung an WELSCH „mehr als ein billiges anything goes“⁸²³ markiere - zu unterwandern scheint, *gilt* jene ausdrückliche ‚Pluralität‘ (System) offenbar nur, wenn sie sich durch einen bestimmten ‚Identität‘ (vgl. ‚Wert‘) zuschreibenden Geltungsansatz (Umwelt) - hier durch den subjektiven Geltungsansatz HERMANN DANUSERS - legitimiert.

Aus systemtheoretischer Perspektive ist ‚Identität‘ ein „punktuellierter, hochselektiver Ordnungsaspekt von Welt“⁸²⁴, dessen Funktion darin liegt, Dasein auf spezifische Weise perspektivisch zu ordnen und dadurch Sichtweisen von Ordnungssystemen zu selektieren. Von dieser Warte aus betrachtet, erscheinen einzelne Ordnungsaspekte nicht formal kategorial, sondern qualitativ eigentümlich, d. h. sie erweisen sich auf der detailorientiert ausdifferenzierten Mikroebene als unverwechselbar und signifikant. Vor dieser Folie macht die lexikalische Kennzeichnung einer Komposition als ‚eher antimodern als postmodern‘ eine auf Wert/Nicht-Wert zuweisende Darstellung deutlich, die voraussetzt, ihren Gegenstand – und insofern sich selbst – als defizitär zu konzipieren; ein System somit, das beobachtet unter der Voraussetzung einer Methode, die spaltet. Eine solche, Hierarchie voraussetzende Erklärungsmethode signalisiert, dass die Binnendifferenzierung des Autorsystems HERMANN DANUSERS in einer Weise enttäuschungsanfällig zu sein scheint, die nahe legt, sich selbst und andere Systeme ‚wenigstens‘ als Wert zu erhalten. (Negativ) dialektische Unterscheidungsverfahren dienen somit nicht dazu, Systeme durch Nebenordnung auszudifferenzieren, sondern dazu, ausdifferenzierte Systeme durch Geltung - hier durch Geltung von Hierarchie - zu normieren (System) und in der Folge zu entdifferenzieren. Nicht das *Gemachte* und damit Kontingenz einer ‚Unterscheidung‘, sondern Geltung gilt dann als Leitmaxime für Vorgänge der Unterscheidung.

Unter Voraussetzungen normativen Zuschnitts geht es somit nicht nur darum, den Vorgang der ‚Unterscheidung‘ als Form - hier als einen Gegenstand der Über-/Unterordnung - zu legitimieren, sondern darum, bereits im Vorfeld zu legitimieren, was als Form gelten darf. Das, was als Form erlaubt ist, regelt die Methode.

⁸²² DANUSER, HERMANN: ‚Neue Musik‘. In: LUDWIG FINSCHER: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. A.a.O., S.110.

⁸²³ a.a.O.

⁸²⁴ LUHMANN, NIKLAS: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. A.a.O., S. 427.

5 Geltung von Hierarchie

Wird im Vorfeld legitimiert, was als Form gelten darf, bleibt verborgen, dass einem Ordnungssystem, das hierarchisch aufgebaut ist, Geltung zugewiesen wird. Erfolgt Anschluss an die Dialektik HEGELS oder Ausschluss (von Anschluss) durch Anwendung negativer Dialektik ADORNOS impliziert dies - im Rahmen einer Hierarchie absichernden Theorie und Methode - Überordnung von Subjektivität für sich selbst und andere Systeme vorauszusetzen. Vor diesem Hintergrund ist auch der Differenzbegriff vorab dogmatisch festgelegt.

5.1 Überordnung von Subjektivität

Wie zeigt sich, dass Subjektivität übergeordnet wird? Um dies transparent zu machen, soll die Beschaffenheit von Normen näher betrachtet werden. Die Norm, erfasst als ‚Spaltvorgang‘, setzt voraus, ihren Gegenstand der Beobachtung zu projizieren (vgl. ‚Die Norm kann ihre Wirklichkeitsprojektionen nie voll durchsetzen‘). Projektion bedeutet ‚Übertragen‘ und dient als Abwehrmechanismus. Übertragen werden eigene Gefühle, Wünsche, Vorstellungen oder Ähnliches. In Bezug auf Normen geht es somit um ein Übertragen subjektiver Vorstellungen von ‚Wirklichkeit‘ auf andere Systeme.⁸²⁵ Ein mit Normen verbundenes Ziel liegt demnach darin, mithilfe eines Übertragungsvorgangs Wirklichkeitsvorstellungen anderer zurückzuweisen. Da die Übertragung in Anbetracht gegebener Komplexität perspektivischer Vielfalt nur zum Teil gelingt, bleibt sie unvollständig. Die spezifische Handhabung dieser Unvollständigkeit regelt die Methode. Diese spaltet Subjektivität in einen Teil Subjektivität und einen Teil Nicht-Subjektivität und begründet so - d. h. methodisch - die im Vorangehenden dargestellte Geltung hierarchischen Vorgehens. Das, was als Subjektivität *gilt*, ist dementsprechend Nicht-Subjektivität überzuordnen. Letztere ist dann von Subjektivität zu isolieren und auszuschließen. Was als Nicht-Subjektivität *gilt*, diktiert das konstruierte Beobachtungssystem respektive dessen spaltende Methode. Nicht-Subjektivität *gilt* dann als Objektivität. Diese wird zu Subjektivität in ein polares Verhältnis gesetzt. Auf diese Weise wird zwischen dem Ereignis Subjektivität als These (und/oder Antithese) und dem Ereignis Objektivität als Antithese (und/oder These) kontinuierlich polarisiert.⁸²⁶ Mit der Übertragung

⁸²⁵ Was hier unter Wirklichkeit aufgefasst werden soll, ist an dieser Stelle noch zurückzustellen.

⁸²⁶ Der konstruierte Widerspruch kann dann entweder auf einer „höheren Stufe des Bewusstseins“ ‚versöhnend‘ aufgehoben werden, (vgl. HEGEL) oder – diese, sich selbst und anderes negierend - sich selbst gegenübergestellt werden. (vgl. ADORNO).

subjektiver Vorstellungen einher geht somit Ausschluss von Geltung auch anders möglicher, nicht hierarchisch zustande kommender Formen.

Das Übertragen subjektiver Vorstellungen spiegelt sich wider in Äußerungen, die festlegen, was als ‚Wirklichkeit‘ *gilt*.⁸²⁷ Im Kontext von Normen *gilt* Beobachtung, hier die Beobachtung von ‚Wirklichkeit‘, als Gegenstand eines A priori. Vorausgesetzt wird Anwesenheit (vgl. Ontologie) und insofern Beobachtung als eine Form, deren Funktion darin besteht, einen Zweck zu erfüllen und insofern nützlich zu sein. Eine Beobachtung normativen Zuschnitts dient der Erhaltung ihrer weltanschaulichen Prägung. Das ideologische System erhält (reproduziert) sich, indem es bestimmte Erkenntnis (Umwelt) für sich selbst und andere (vgl. ‚Wirklichkeitsprojektionen‘) voraussetzt. Diese figuriert unter Begriffen von ‚Substanz‘ oder ‚Wesen‘ und ihrer implizit als legitimiert vorauszusetzenden Seins-Zuweisungen, hier zu übertragen auf die Beobachtung von ‚Wirklichkeit‘. Das Legitimierte erweist sich so als beobachtete ‚Wirklichkeit‘ und nicht als etwas auch anders Mögliches wie systemeigene Abwesenheit, Über-/Unterordnung, Erlebnisangebot, Projektion, Erwartung etc.

5.2 Bestimmtheit von Differenz

Über-Unterordnende Legitimation dessen, was als Wirklichkeit ‚gilt‘, beinhaltet nicht nur, Subjektivität vorzuordnen, sondern impliziert einen ebensolchen, hierarchisch festgelegten Umgang mit Differenz. Im Kontext von Normen wird Differenz durch Wertzuweisung, d. h. durch Zuweisung von ‚Identität‘⁸²⁸ konstruiert. Jener Vorgang ist gekoppelt an Über-/Unterordnung von Wert gegenüber Nicht-Wert. Letzterer wird isoliert, ausgeschlossen und bestimmt als Indikator für Mangel, im Kontext der negativen Dialektik ADORNOS figurierend unter dem Signum ‚Unwert‘. Wert erscheint somit als eine Form des qualitativen und quantitativen Zuwachses gegenüber Nicht-Wert, der dementsprechend nicht auf Mangel von Wert, sondern auf *Mangel von Zuwachs* verweist. Übertragen auf Bezeichnungen bedeutet dies: Bezeichnungen wie ‚modern‘, ‚Avantgarde‘, ‚Fortschritt‘ etc., aufgefasst als Form, die

⁸²⁷ Der Differenzbegriff Wirklichkeit unterscheidet sich selbst und anderes durch gleichzeitige Zuweisung von ‚Differenz und Wert‘ unter der Voraussetzung systemeigener Geschlossenheit. Sowohl Wert als auch Differenz sind demnach zu sich selbst (Nicht-Wert, Nicht-Differenz auf der Ebene des Wortes und auf der Ebene möglicher Bedeutungszuweisung) und anderem (wie z. B. Musik, Kunst, Geschichte etc.) different und somit kontingent.

⁸²⁸ LUHMANN, NIKLAS: *Soziale Systeme*: A.a.O., S. 429.

Bedeutung zuweist (Inhalt) - vgl. Wert als bestimmter Verweis auf qualitativen und quantitativen Zuwachs - wird der Bezeichnung, aufgefasst als eine Form, die Differenz zuweist (Form), wie modern/nicht modern, Avantgarde/Nicht-Avantgarde, Fortschritt/ Nicht-Fortschritt etc., übergeordnet.

Unter Voraussetzungen von Hierarchie *gilt* die Unterscheidung als ein Vorgang der Wertzuweisung. Eine im normativen Kontext als ‚modern‘ oder ‚gemäßigt modern‘ bezeichnete Kompositionsform PENDERECKIS verweist dementsprechend *per Bezeichnung* auf ‚mehr‘ oder ‚weniger‘ Wert. Abhängig von der jeweils gewählten Bezeichnung markiert Wert dann Zuwachs oder das Ausbleiben von Zuwachs. Dass Bezeichnungen unbestimmt sind, bleibt somit nur unter der Voraussetzung ihrer per se Wert zuweisenden Geltung berücksichtigt. Unbestimmt ist demnach nicht Geltung, die sich unter Voraussetzungen der Wert-, sprich Identitätszuweisung reproduziert, sondern unbestimmt ist der Umfang (Quantität) der jeweils spezifisch per Bezeichnung zugewiesenen (Wert-)zuwachs - *Menge*. Wert, d. h. ‚Identität‘ erscheint so qualitativ und quantitativ als ein Begriff der Menge, aufzufassen als ‚Potential‘. Systementsprechend bezeugt dies, die Fähigkeit, etwas zu leisten, nicht als eine Möglichkeit aufzufassen, die unter Voraussetzungen der Kontingenz zustande kommt, sondern als ein Ereignis, dass sich obligatorisch reproduziert in einem Format, das spaltet. Der ideologische Zweck, Wert und somit Identität als Mengenbegriff zu diktieren, liegt darin, sich selbst, d. h. den normativ gefassten Differenzbegriff, als Kriterium für Wertzuwachs zu erhalten.

In Bezug auf Normen geht es somit darum, Wert und somit Identität a priori als eine absolute Größe der Über-/Unterordnung vorauszusetzen und zu tabuisieren. Diese lässt sich durch ein gegenüber Über-/Unterordnung relatives ‚mehr‘ oder ‚weniger‘ qualitativen und quantitativen *Wertzuwachses* bestätigen oder nicht bestätigen. Unter Vorzeichen von Nicht-Wert erscheint dann *fehlender Wertzuwachs* als eine empfindliche Form der Unterbrechung. Unterbrochen wird Geltung, hier Geltung von Ausschlussystemen und damit die Möglichkeit für Systeme, sich selbst (da sie sich nicht selbst identifizieren können, indem sie sich selbst beschreiben) – ‚wenigstens‘ als Wert - zu erhalten. Fehlender Wertzuwachs korreliert somit in normativen Kontexten umgekehrt proportional mit Zuwachs von Enttäuschungsanfälligkeit von Systemen gegenüber sich selbst.

Eine als ‚gemäßigt modern‘ bezeichnete Kompositionsform ruft unter normativen Vorzeichen demnach nicht die Frage hervor, welche Merkmale unter diese Bezeichnung fallen könnten, sondern die Frage, wie viel (nicht viel) ‚Wert‘ das Bezeichnende dem Bezeichneten zuweist.

Intransparent dabei bleibt, dass ‚Wert‘ dem Bezeichneten normativ zugewiesen wird, Normen aber kontingent sind und insofern abhängig vom jeweiligen Konsens (sowie daran geknüpfter *Konsensfähigkeit*). Die normative Verwendung des Begriffs ‚gemäßigt modern‘ erfüllt die Funktion, gerade weil sie normativ ist, als Wertzuwachs oder Zuwachsmangel zu *gelten* (und nicht als etwas auch anders Mögliches, wie z. B. als eine Funktion des Ausschlusses von Kontingenz). Es geht dann nicht darum, welchen Bedeutungszusammenhang ein Rezipient sich unter dieser Terminologie im Hinblick auf dessen geschichtlichen Entstehungskontext vorstellen *kann*, sondern darum, was ein Rezipient sich - der Anschauung des Autors entsprechend - unter dieser Terminologie und dessen vermeintlich geschichtlichem Entstehungskontext vorzustellen hat. Die Erklärung des Autors weist dann, *seiner* ideologischen Vorordnung und einer daran geknüpften Selbsterhaltungsstrategie entsprechend, dem als ‚gemäßigt modern‘ Bezeichneten ‚mehr‘ oder ‚weniger‘ Wert zu. Warum der Begriff bei REINHARD SCHULZ konkret aufgewertet wird, geht aus dem Folgenden hervor.⁸²⁹

6 Kompensation von Binnendifferenzierung

Im Folgenden zeigt sich eine Besonderheit. Auch Normen sind kontingent, allerdings können sie sich selbst nur dann beschreiben, wenn sie als soziales System, d. h. unter Bedingungen selbstreferentieller Geschlossenheit von Kommunikation entstehen. LUHMANN wird dieser Eigentümlichkeit gerecht, indem er Normen keine unmittelbare, primäre, sondern eine mittelbare, sekundäre Kommunikations- bzw. Sozialfunktion einräumt. Diese ist an Bedingungen geknüpft. In der Folge entstehen Normen nur dann, wenn die sozialen Bedingungen dies zulassen. Inwieweit sich Normen sekundär, d. h. an zweiter, „theoretisch abgeleitete(r) Stelle“⁸³⁰, als Kommunikationssystem reproduzieren, hängt dann nicht von den Normen selbst ab, sondern von der kommunikativen Störanfälligkeit eines sozialen Systems. Störanfällig, d. h. heißt als ‚riskant und enttäuschungsanfällig‘⁸³¹ erweist sich die kommunikative Fähigkeit von Systemen nicht im Außen-, sondern im Binnenverhältnis, d. h. im Verhältnis der Systeme zu sich selbst. Im Binnenverhältnis geht es um ‚basale Selbstreferenz‘, d. h. um die Fähigkeit von Systemen zur Binnendifferenzierung

⁸²⁹ Vgl. dazu vorliegende Untersuchung (9).

⁸³⁰ vgl. vorangehende Anmerkung zur Skepsis LUHMANNs gegenüber normenzentrierten Theorien.

⁸³¹ vgl. NIKLAS LUHMANN: Soziale Systeme. A.a.O., S. 444.

(Autopoiesis).⁸³² Dies bedeutet, für soziale Systeme - wie die untersuchten Rezeptionssysteme zu PENDERECKI - stellt es sich als ‚riskant‘ dar, sich für sich selbst (und nur für sich selbst) als Einheit zu definieren.⁸³³ Unter Voraussetzungen für sich selbst denkbar riskanter Selbstbeschreibung entsteht dann der Eindruck, ein ‚es geht weiter‘ sei existentiell bedroht.

Existentielle Bedrohung heißt hier, ein System ist sich selbst gegenüber erheblich darin verunsichert, sich für sich selbst (und nur für sich selbst) als geschlossenes System zu identifizieren, sprich zu beschreiben.⁸³⁴ Sich selbst zu reproduzieren erweist sich für das System in einem Ausmaß als unsicher, in dem Normen sich für das System zur Kompensation, d. h. als Funktion des Ausgleichs systemeigener Binnendifferenzierung eignen, mit anderen Worten, solange das System Normen für sich selbst braucht. Auf der sozialen Ebene stellen Normen systemeigene Binnendifferenzierung für das System sicher und garantieren damit für das auf Normen zurückgreifende System *ersatzweise* ein ‚es geht weiter‘ - zumindest auf der Basis systemeigener Spaltung, d. h. auf der Basis von Über-/Unterordnung. Erst an dieser „theoretisch abgeleiteten und nicht mehr ‚fundamentalen‘ Stelle“ können Normen sich als soziale Systeme qualifizieren.

7 Handhabung von Komplexität

Wird Binnendifferenzierung kompensiert, zeigt sich, wie ein (Kommunikations-)System mit Komplexität umgeht. Um näher zu beschreiben, wie Kommunikationssysteme eigene Komplexität bewältigen und nicht bewältigen, liegt es nahe, sich dem Phänomen der Normen in Bezug auf ihr Verhältnis gegenüber Kommunikationssystemen zuzuwenden, die komplex

⁸³² Der Begriff ‚Autopoiesis‘ geht in seiner terminologischen Bedeutung zurück auf naturwissenschaftliche Studien HUMBERTO R. MATORANAS. Autopoiesis ist danach ein „grundlegender Mechanismus des Lebendigen“, wobei sich „Die eigentümliche Charakteristik eines autopoietischen Systems“ darin zeigt „dass es sich [...] mittels seiner eigenen Dynamik als unterschiedlich vom umliegenden Milieu konstituiert“. MATORANA HUMBERTO R., VARELA FRANCISCO J.: *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens*. Bern 1984, S.14 und S.54 ff. NIKLAS LUHMANN orientiert sich an MATORANAS naturwissenschaftlichen Erkenntnissen und überträgt den Begriff der Autopoiesis auf die Systemtheorie. Autopoiesis leitet sich danach ab aus dem Verhältnis zwischen System und Umwelt. Autopoiesis fasst LUHMANN unter den Begriff der „Selbstreproduktion“ (NIKLAS LUHMANN: *Soziale Systeme*: A.a.O., S. 491) und das heißt als „Reproduktion der Einheiten des Systems“. A.a.O., S.61. Die Definition verdeutlicht, dass Autopoiesis ein interner Vorgang der Unterscheidung ist, der sich auf das eigene Herstellen von Einheiten eines Systems bezieht. An dieser Stelle stellt sich die Frage, was LUHMANN unter Reproduktion versteht und wie ein System sogenannte ‚Einheiten‘ reproduziert. Konkret stellt LUHMANN dazu fest:

⁸³³ „Systeme müssen mit der Differenz von Identität und Differenz zurechtkommen, wenn sie sich als selbstreferentielle Systeme reproduzieren; oder anders gesagt: Reproduktion ist das Handhaben dieser Differenz“. A.a.O., S. 26-27.

⁸³⁴ vgl. Selbstreferenz.

sind. Normen, aufzufassen als „kontrafaktisch behauptenswerte(...) Generalisierungen“⁸³⁵ tragen dem Umstand Rechnung, „dass die Umwelt immer sehr viel komplexer ist, als das System selbst“.⁸³⁶ Unter Generalisierung soll hier ein „Instrument“⁸³⁷, d. h. ein Werkzeug verstanden werden, dessen Aufgabe in der „Bewältigung des Komplexitätsgefälles zwischen Umwelt und System“⁸³⁸ besteht. Generalisierungen sind danach allgemein Mittel zur Handhabung von Komplexität; speziell Mittel, die dazu benötigt werden, mit größerer Komplexität von Umwelt gegenüber Systemen (z. B. gegenüber dem System der Beobachtung) umzugehen. Vor diesem Hintergrund bewältigen Normen das Komplexitätsgefälle nur scheinbar und behandeln Realität nicht unter der Vorgabe ihrer Emergenz, sondern legitimieren Ereignisse als (nicht) geltende Realität.

7.1 (Schein-) Bewältigung eines Komplexitätsgefälles

Im Kontext der Herausforderung von Systemen, die darin besteht, ein Komplexitätsgefälle zu bewältigen, erfüllen Normen eine auf Komplexitätsunterlegenheit von Systemen gegenüber *ihrer* Umwelt bezogene Kompensationsfunktion. Diese legitimiert die Bezeichnung als einen Vorgang, der unterscheidet, indem er ‚Wert‘ (Identität) zuweist.⁸³⁹

Sind Begriffe normenzentrierter Theorien verankert, wie ‚Ausdruck‘, ‚Substanz‘ oder ‚Wesen‘, verweisen sie auf Geltung eines Subjekts als Absolut, hier auf Geltung als (musik-) ‚wissenschaftlich‘ geltender Darlegungen der Autoren, die als Agenten an die Dialektik HEGELS anschließen oder diese in Form der negativen Dialektik ADORNOS ausschließen. Die Verwendung jener Substanzbegriffe als Hilfskonstruktionen zur Absicherung ‚riskanter‘

⁸³⁵ NIKLAS LUHMANN: *Soziale Systeme*. A.a.O., S. 444.

⁸³⁶ A.a.O., S. 249. Erläuternd führt der Autor aus: „Dies ist bei allen Systemen, an die wir denken können, der Fall. Es gilt auch für das Gesamtsozialsystem der Gesellschaft. Um das auf Anhieb zu sehen, braucht man sich nur daran zu erinnern, dass die Gesellschaft lediglich aus Kommunikation besteht und dass die hochkomplexe Einrichtung einzelner Makromoleküle, einzelner Zellen, einzelner Nervensysteme, einzelner psychischer Systeme zu ihrer Umwelt gehört – mit all den Interdependenzen, die zwischen diesen Systemen auf gleicher und auf artverschiedener Ebene bestehen. Keine Gesellschaft könnte gegenüber einer solchen Umwelt entsprechende Komplexität oder »equisite variety« aufbringen [...] Sie muss deshalb, wie jedes System, in der Lage sein, eigene Komplexitätsunterlegenheit durch überlegene Ordnung auszugleichen“. NIKLAS LUHMANN: *Soziale Systeme*. A. a.O., S. 249-250.

⁸³⁷ LUHMANN, NIKLAS: *Soziale Systeme*. Grundriss einer allgemeinen Theorie. A.a.O., S. 137.

⁸³⁸ a.a.O.

⁸³⁹ ‚Wert‘ erscheint neben ‚Personen‘, ‚Rollen‘ und ‚Programmen‘ in einer Reihe von insgesamt vier als ‚Identität‘ gebrauchten Mitteln der Handhabung von Komplexität. Vgl. NIKLAS LUHMANN: *Soziale Systeme*. A.a.O. S. 429.

Selbstbeschreibung für Rezeptionssysteme sichert dann subtilerweise ab, dass es für Systeme nicht nur ‚riskant‘ ist, sich selbst zu beschreiben, sondern dass es für sie auch ‚riskant‘ bleibt. Denn ‚hohe Enttäuschungsanfälligkeit‘, d. h. Unsicherheit der Systeme gegenüber sich selbst, wird im Kontext dogmatischer Geltungskonzepte als ein signifikantes Systemmerkmal geradezu manifestiert. Auf diese Weise reproduzieren und erhalten sich Normen nicht mehr als Hilfskonstruktionen an zweiter Stelle, sondern als Leitmaximen an erster Stelle. Diese machen Enttäuschungsanfälligkeit von Systemen gegenüber sich selbst und anderen Systemen gezielt erwartbar.

Hier stellt sich die Frage, ob Normen sich unter diesen Voraussetzungen als soziale Systeme qualifizieren können. Denn für soziale Systeme (Kommunikation) bedeutet die Inanspruchnahme von Normen als Leitmaximen, sich selbst und andere Kommunikationssysteme gezielt zu spalten, d. h. Unsicherheit zu bezwecken, um sich diese - aus Gründen der Selbsterhaltung - zunutze zu machen.⁸⁴⁰ In der Folge erscheint Selbstbeschreibung dann nicht mehr ‚riskant‘, sondern als Möglichkeit ausgehebelt. Selbstbeschreibung gelingt somit ausschließlich auf einer Ebene der Fremdbeschreibung und das heißt für das System selbst, sie gelingt nur auf einer Ebene der (Selbst-)Täuschung. Konkret erhalten sich Systeme unter diesen Voraussetzungen nur dann, wenn sie erwartbar kontinuierlich für sich selbst und andere ein Hierarchie absicherndes Wertesystem bedienen.

Die Komplexitätsunterlegenheit der Autorkonstrukte PENDERECKIS, DANUTA MIRKAS`, REINHARD SCHULZ`, wie auch anderer beispielhaft herangezogener Agenten wie HERMANN DANUSER, zur systemeigenen Umwelt wird in den jeweils untersuchten Beispielen kompensiert durch ein fiktives Vermittlungsformat; einer Form, in der die jeweiligen Autoren von ihrem vermeintlich geschichtlich zur Darstellung gebrachten Gegenstand in sowohl implizit als auch explizit wertender Konnotation ‚erzählen‘. Ein solches Vorgehen setzt voraus, dass das jeweilige Autorsystem sich entweder für sich selbst (und nur für sich selbst) nicht beschreiben kann, weil Selbstbeschreibung zu ‚riskant‘ erscheint oder, dass das System sich selbst (und andere Systeme) gezielt spaltet, weil es sich als ‚riskant‘ erweist, eine Erwartung zu unterbrechen, nach der Selbstbeschreibung fehlen *soll*. In beiden Fällen geht es darum, sich für sich selbst und andere Systeme (wenigstens) als *Wert* zu erhalten.

⁸⁴⁰ Vgl. Ausführungen GERHARD SCHULZES zur ‚Erlebnisgesellschaft‘. A.a.O.

7.2 Legitimation eines Ereignisses als (nicht) geltende ‚Realität‘

Normen regeln Komplexität nicht kontingent. Vielmehr regulieren sie die Legitimation von Ereignissen im Hinblick darauf, ob sie als Realität gelten oder nicht gelten. Vor diesem Hintergrund ist näher zu betrachten, wie sich Normen beschreiben lassen. Ausgehend von der eingangs angeführten Definition (vgl. Kapitel 7), verfügen Normen über die Eigenschaft eines ‚kontrafaktisch Behauptenswerten‘. Normen sind somit Annahmen bzw. Hypothesen, die sich durch einen fehlenden Legitimationsstatus ausweisen. Behauptungen korrelieren zunächst mit unverbindlichen Vermutungen von Wirklichkeit. Dieser Status wird kompensiert, indem Behauptungen als Norm (vgl. Generalisierungen) auftreten. Der Behauptung wird ‚Wert‘ (Identität) im Hinblick auf ihre Wirklichkeitsvermutung zugewiesen, sodass jene Vermutung dann per Diktum als ‚Wirklichkeit‘ *gilt*. Insofern erfordern Normen, Abweichendes von Geltendem auszuschließen; Abweichung, welche auf ein nicht konformes hinweist, ist somit systemimmanent zu entfernen. Unter der Voraussetzung von Normen geht es um Abweichung von Geltung der systemeigenen Form, die sich konkretisiert in identitätszuweisenden, spaltenden (Wertungs-) Systemen. Als konstruierte ‚Methode‘ der Unterscheidung, deren charakteristisches Merkmal darin besteht, ‚Wert‘ zuzuweisen und über diesen Vermittlungsmodus zu polarisieren, erhalten sich Systeme, die spalten, indem sie auch anders mögliche Methoden der Unterscheidung ausschließen. Dies bedeutet: Normative Systeme setzen anders mögliche, nicht spaltende Methoden der Unterscheidung für sich selbst als Konkurrenzsysteme voraus. Zu Konkurrenz heißt es bei LUHMANN: „Von Konkurrenz kann man sprechen, wenn die Ziele eines Systems nur auf Kosten anderer Systeme erreicht werden können“.⁸⁴¹

Für Erkenntnis, die charakteristischerweise für sich selbst die Spaltung von Systemen voraussetzt, gilt in der Folge nur das als Erkenntnis, was sich auf bestimmte Weise methodisch - konkret durch Spaltung – legitimiert. Einer Spaltung für sich in Anspruch nehmende Erkenntnis *gilt* das als ‚Wert‘ (und umgekehrt, d. h. als bestimmter ‚Nicht- Wert‘ oder ‚Unwert‘). So erhält Spaltung die (durch Spaltung selbst) geschwächte, ‚enttäuschungsanfällige‘ Selbstbeschreibung von Systemen – vgl. die enttäuschungsanfällige Selbstbeschreibung der beispielhaft herangezogenen Rezeptionssysteme KRZYSZTOF

⁸⁴¹ LUHMANN, NIKLAS: Soziale Systeme. A.a.O., S, 521.

PENDERECKIS, DANUTA MIRKAS, HERMANN DANUSERS, REINHARD SCHULZ` - durch Legitimation von sich selbst als einen Vorgang des Erkenntniszuwachses durch Wertzuweisung. Wert (Identität) *gilt* dann als legitimierte Erkenntnis ohne Ansehen der Geltung herbeiführenden Methode. In der Konsequenz tritt ‚Realität‘ als ein diskursiv zu ‚Wert‘ *gemachtes* Ereignis - da methodisch mithilfe eines komplexen ideologischen Überbaus normenzentrierter (negativer) Dialektik dogmatisch abgesichert - gar nicht erst in Erscheinung. ‚Realität‘ leitet sich aus systemtheoretischer Perspektive ab aus der Auffassung von ‚real‘, einem Merkmal, zu dem es bei LUHMANN zunächst heißt: „real ist, was die Erkenntnis als real bezeichnet“. ⁸⁴² Ergänzend führt der Autor aus:

Diese Auskunft war immer und bleibt auch heute unbefriedigend. Man muss den Zirkel aber nicht vermeiden, man muss ihn durch Konditionierungen unterbrechen. Das ist die Funktion von Gründen [...] Wenn man die Gründe wieder begründet und jede Etappe für Kritik revisionsbereit und offenhält, wird es immer unwahrscheinlicher, dass ein solches Gebäude ohne jeden Realitätsbezug hätte aufgeführt werden können. ⁸⁴³

‚Realität‘ erscheint somit ex negativo ermittelbar in einem Kontext einer aus Begründung und Begründungsänderungen abgeleiteten Unwahrscheinlichkeit fehlender Erkenntnis. Erkenntnis „ist“ daher, so hebt der Autor gegen Ende seiner Untersuchung hervor, „eine *emergente Realität*, die sich nicht auf Merkmale zurückführen lässt, die im Objekt oder im Subjekt schon vorliegen“. ⁸⁴⁴

Als ‚Realität‘ etikettierter Wert hingegen sichert im Verborgenen Kontinuität bzw. Geltungsdauer von Systemen ab, die für sich selbst Hierarchie (Umwelt) voraussetzen. Konkret erfolgt Überordnung von Kontinuität gegenüber Nicht-Kontinuität. Letztere wird (als Gegenstand von Beobachtung konstruiert als Beobachtetes) isoliert, ausgeschlossen und als eine geltende Form der Abweichung - hier als Diskontinuität – d. h. als Form, die als nicht kontinuierlich *gilt*, Kontinuität antithetisch gegenübergestellt. Normativ konzipierte Systeme verweisen somit auf Enttäuschungsanfälligkeit gegenüber sich selbst als Konformitätssysteme. Enttäuschungsanfälligkeit schlägt sich in dem wieder, was für das normative System als Abweichung von systemeigener Konformität *gilt*. ⁸⁴⁵ Abweichung bedeutet Abweichung von

⁸⁴² a.a.O., S. 648.

⁸⁴³ a.a.O., S. 648 – 649.

⁸⁴⁴ a.a.O., S. 658.

⁸⁴⁵ Ausgehend von jenem überdeckten Vermutungsstatus zeigt sich, dass normative Systeme nicht nur in Bezug auf mögliche Selbstbeschreibung ‚enttäuschungsanfällig‘ sind, sondern bereits vorab darin, Selbstbeschreibung für das eigene System als Form zu legitimieren, d. h. unsicher darin zu sein, es überhaupt als möglich zu betrachten,

einer sich dauerhaft selbst erhaltenden Methode normativer, auf Spaltung beruhender Wertzuweisung. Ausgehend von Wert als Identitätsbegriff, für dessen Gegenstand es im Plural heißt: „Werte sind allgemeine, einzeln symbolisierte Gesichtspunkte des Vorziehens von Zuständen oder Ereignissen“⁸⁴⁶, folgt daraus auf Normen übertragen: Indem Generalisierungen ‚Wert‘ zugewiesen wird, besteht ‚ein Gesichtspunkt des Vorziehens‘ offenbar darin, systemeigene Komplexitätsunterlegenheit nicht durch Nebenordnung auszudifferenzieren, sondern durch Geltung zu kompensieren.

Hierarchie ist demnach ein Geltungssystem, das Systeme auf der einen Seite gegenüber sich selbst und anderen gezielt schwächt, indem es sie spaltet.⁸⁴⁷ Auf der anderen Seite ‚bietet‘ Hierarchie dem durch Geltung von Hierarchie im Binnenverhältnis geschwächten System zugleich ‚an‘ (unter der Voraussetzung spaltender Unterscheidungsmethodik), sich für sich selbst und potentielle andere (die ‚idealerweise‘ daran anschließen) ‚wenigstens‘ - d. h. in Anbetracht fehlender Binnendifferenzierung - durch Zuweisung von ‚Wert‘ (Identität) zu erhalten. In der Folge sichert Systemanschluss an Hierarchie ab, dass auch anders mögliche Formen der Unterscheidung ausgeschlossen werden. Durch normative Wertzuweisung erscheinen ‚enttäuschungsanfällige‘ Systeme dann im Binnenverhältnis gestärkt, obwohl Unsicherheit - hier Unsicherheit in Bezug auf auch anders mögliche Formen der Selbstbeschreibung als solche, die Wert zuweisen - geradezu ‚kultiviert‘ wird. Die täuschend als Selbsterhaltung chiffrierte Fremdsteuerung von Systemen erscheint dann um so sicherer, als Enttäuschungsanfälligkeit von Systemen gegenüber sich selbst, für sich selbst und andere Systeme erwartbar wird.

8 Normen als erwartungsorientierte Geltungssysteme

Wird der systemeigene Umgang mit Komplexität durch Normen „kultiviert“, wie vorab beschrieben, liegt es nahe, Normen, und das heißt, die vermeintliche Absicherung gegenüber

sich selbst beschreiben zu können. Demnach erweist sich nicht nur Binnendifferenzierung als ‚riskant‘, sondern bereits die Form interner Differenzierung. Auch diese Unsicherheit, die auf der vorgelagerten Ebene eines offenbar in Bezug auf sich selbst als Form (Möglichkeit) nicht selbstverständlichen ‚es geht weiter‘ (vgl. vorliegende Untersuchung, 6) anzusiedeln ist, welches sich erst danach, in einem zweiten Schritt ggf. als ‚riskant‘ erweisen kann, wird abgesichert durch Geltung, hier durch Geltung einer hierarchisch verfahrenen Unterscheidungsmethode.

⁸⁴⁶ LUHMANN, NIKLAS: *Soziale Systeme*. A.a.O., S. 433.

⁸⁴⁷ Das heißt: Indem es unterschiedliche Systemarten - hier das soziale System ‚Kommunikation‘ und das psychische System ‚Bewusstsein‘ - gleichschaltet.

systemeigener Enttäuschungsanfälligkeit, über die Gegenwart hinaus auch für die Zukunft zu manifestieren. Vor diesem Hintergrund erweisen sich Normen als Geltungssysteme, die sich an systemeigenen und fremden Erwartungen orientieren. In der Konsequenz scheinen normative Rezeptionstexte Erwartungen zu erfüllen, die durch ein bestimmtes - hier durch ein (negativ) dialektisches - Vorgehen ausdrücklich bedient werden sollen. Dies bedeutet, ein auf die neue Musik PENDERECKIS bezogenes Rezeptionssystem, das seinen Gegenstand entdifferenziert zur Vorstellung bringt, wie es u. a. das Beispiel der Äußerung REINHARD SCHULZ' gezeigt hat, entspricht geradezu dem, was von einer Methode, die als ‚wissenschaftlich‘ gilt, erwartet wird.⁸⁴⁸ Eine solche Parallele konstituiert sich als Erwartungserwartung, d. h. als Erwartung (System) einer für sich selbst (und nur für sich selbst) vorausgesetzten Erwartung (Umwelt). Umwelt erscheint dann für ein Rezeptionssystem, das sich selbst als Erwartungssystem auffasst, als „einfach ‚alles andere“⁸⁴⁹ im Sinne einer auf sich selbst als System gerichteten Erwartung, dessen spezifisches Merkmal darin besteht, dem Denkansatz der (negativen) Dialektik zu entsprechen.

Erwartungen kennzeichnet LUHMANN als „Einschränkung des Möglichkeitsspielraums“.⁸⁵⁰ Erwartungserwartungen erscheinen vor diesem Hintergrund als Vor-Einschränkung. Wie in der Untersuchung gezeigt wurde, entsprechen Vor-Einschränkungen bestimmten Formen der Vor-Selektion. Diese figurieren als ‚Struktur‘ oder als ‚Prozess‘ und werden vom Rezipienten als ‚Geltung‘ oder als ‚Sequenz konkreter Ereignisse‘ erfahren.⁸⁵¹ Vor dem Hintergrund (negativer) Dialektik verweisen Strukturen oder Prozesse nicht auf sich selbst als Ereignisse, die kontingent sind, sondern auf ontologische Seins-Zusammenhänge. Innerhalb dieses Kontextes werden Strukturen oder Prozesse als Formen konstruiert, die auf sich selbst als eine Funktion von ‚Substanz‘ oder ‚Wesen‘ hinweisen.

Im Folgenden wird transparent gemacht, inwieweit Normen dazu dienen, Geltung als ein Instrument einzuschreiben, das suggeriert, ‚objektive‘, auf Konsens basierende Erkenntnis zu legitimieren sowie Erwartungserwartungen daran zu knüpfen.

⁸⁴⁸Mit Entdifferenzierung soll hier seitens der Autorin eine Form bezeichnet werden, die auf Spaltung beruhende Ergebnisse als „Information“, d. h. als Ergebnis eines Differenzierungsvorgangs etikettiert.

⁸⁴⁹LUHMANN, NIKLAS: *Soziale Systeme*. A.a.O., S.249.

⁸⁵⁰a.a.O., S. 397.

⁸⁵¹ vgl. vorliegende Untersuchung (4.5.2).

8.1 Geltung als Instrument zur Etikettierung ‚objektiver‘ Erkenntnis

Über Normen Möglichkeitsspielräume voreinzuschränken, schließt mit ein, ein Ereignis zu vermeintlich objektiver Erkenntnis umzuetikettieren. Um diesen Vorgang zu beschreiben, soll das Verhältnis zwischen Normen und Binnendifferenzierung noch einmal vor Augen geführt werden. Wie transparent gemacht wurde, implizieren normative Systeme, dass sich Binnendifferenzierung in einer Weise enttäuschungsanfällig zeigt, die eine systemeigene Selbstbeschreibung den jeweiligen Systemen selbst (und nur sich selbst) als nicht möglich erscheinen lässt. Insofern scheint die Kompetenz von Rezeptionssystemen - beispielhaft solcher der in der Untersuchung angeführten HERMANN DANUSERS, REINHARD SCHULZ', DANUTA MIRKAS (und anderer im Text zitierter Autoren) - sich selbst zu erhalten, einschränkt. Eingeschränkt wird damit das in Anlehnung an LUHMANN'S Systemtheorie für Systeme gerade markante Vermögen, sich für sich selbst - d. h. ,unabhängig vom Zuschnitt der Beobachtung durch andere' - zu beschreiben. Im Kontext einer als geltend vorausgesetzten Erkenntnistheorie - hier der Dialektik HEGELS und der negativen Dialektik ADORNOS – eingeschränkt, erscheint *Geltung*. Konkret geht es um Geltung von Ereignissen, die als ‚Form‘ im Verhältnis zu sich selbst und anderem nicht als Unterschied diskursiv *gemacht* in Erscheinung treten, sondern vermittelt werden als Gegenstand eines vorab zu Unterschied bestimmten.

‚Form‘ figuriert im Kontext der (negativen) Dialektik signifikant als ein Ereignis, welches durch (negative) dialektische Verfahren in Anlehnung an die Theorien HEGELS und ADORNOS - dem teleologischen Denkansatz entsprechend - ‚sich selbst‘ methodisch-normativ legitimiert. Beiträge in als ‚wissenschaftlich‘ geltenden Vermittlungssystemen (wie z. B. solchen lexikalischen Zuschnitts) implizieren aufgrund ihres Anspruchs auf Geltung, Informationen zu vermitteln. Wie in der Untersuchung zu zeigen versucht wurde, werden jedoch sowohl musikwissenschaftliche als auch Beitragsformen anderer Disziplinen als ‚Information‘ in den Diskurs eingeschleust, obwohl sie widerspiegeln, dass Autoren lediglich *ihre* subjektive Erkenntnis meinungsbildend vermitteln. Informationen, welche sich nicht als objektive Beschreibung, sondern als subjektive Erzählung erweisen, verweisen auf den ‚Vorrang des Subjekts‘. Unter der nicht transparent gemachten Voraussetzung von Geltung eines ‚Vorrangs des Subjekts‘ erscheint die Form der jeweiligen Einzeldarstellung von Autoren dann bereits im Vorfeld festgelegt. Dies ist für den Rezipienten jedoch nicht ersichtlich. Infolge auf sich selbst als Geltungsformate verweisender Systeme (wie Lexika , Dissertationen, andere Formen wissenschaftlicher Monographien oder Einzelbeiträge etc.), erweist sich der jeweilige

Vermittlungsgegenstand - hier z. B. die Darstellung der Musik PENDERECKIS als „gemäßigt modern“ oder die Darstellung früher Kompositionen PENDERECKIS, von MIRKA vermittelt als Musik, welche aufzufassen ist als Kunst ‚sonoristisch–strukturalistischen‘ Zuschnitts - somit als ein Ereignis, das als anschlussfähige Information markiert ist. Werden systemspezifische Vorverständnisse nicht transparent gemacht, eignet sich Anschluss an normative Theorien (wie solcher der Dialektik HEGELS oder der negativen Dialektik ADORNOS) dann bereits auf der Ebene der Vorselektion, Rezeption in Bezug auf neue Musik PENDERECKIS meinungsbildend im Verborgenen zu lenken. In der Folge wird Kontingenz dabei en passant „systemlogisch“ ausgeschlossen. Autorkonstrukte der im vorliegenden Text dargestellten Art stellen damit sicher, sich selbst mittels eines nicht transparent gemachten Vorverständnisses als ‚wissenschaftlich‘ zu legitimieren, obwohl sie sich - systemtheoretisch betrachtet - selbst nicht beschreiben („können“).

Da normative Theorien wie solche der Dialektik HEGELS oder der negativen Dialektik ADORNOS Selbstreferenz von beobachtenden Systemen isolieren und abtrennen, d. h. Systeme spalten, sodass Fremd- und Selbstreferenz als ein sich wechselseitig erhaltendes dualistisches System erscheinen, entsteht aus systemtheoretischer Perspektive betrachtet eine Lücke. Diese besteht in fehlender Selbstreferenz, d. h. in fehlender Selbstbeschreibung beobachtender Systeme, die im Kontext der Geltung - als („wissenschaftliche“) Informationssysteme - zur Vorstellung gebracht werden. Vor diesem Hintergrund verschleiert *Geltung*, dass an (negative) Dialektik angelehnte Autorkonstrukte als Informationssysteme (lediglich) etikettiert werden, um sich darüber selbst als System zu erhalten. Als Informationssysteme nicht transparent gemachten (negativ) dialektischen Zuschnitts erhalten sich Autorsysteme, die sich selbst nicht beschreiben, mittels *Geltung* dann (wenigstens) als ‚Wert‘.

Vor dem Hintergrund systemimmanent isolierter und als defizitär vorausgesetzter Selbstreferenz ermöglichen entdifferenzierende Vermittlungsformen somit systemeigenen Anschluss an normative Theorien, durch *Geltung* zu generieren. Für einen Rezipienten, der davon ausgeht, beispielhaft anhand der in der vorliegenden Untersuchung herangezogenen Rezeptions- und Quellentexte weitestgehend objektiv über die Rezeption der Musik PENDERECKIS bzw. über historische Kontexte informiert zu werden, liegt dann nahe, an jene als ‚wissenschaftlich‘ etikettierten, formal hingegen subjektiv verfassten Äußerungsformen der Autorkonstrukte - d. h. an Konstruktionen wissenschaftlicher Ereignisse als ‚Wert‘ - anzuschließen. Für die sich dadurch kontinuierlich selbst erhaltenden Autorkonstrukte dient Rezeption dann nicht dazu, emergente Erkenntnisse diskursiv als ein kommunikatives Ereignis

zur Verfügung zu stellen, sondern dazu, Rezeption als ein Ereignis der Legitimation zu konstruieren, was bedeutet, diskursive Ereignisse als ‚wissenschaftlich‘ *geltende* zu reproduzieren. Im Kontext von (negativer) Dialektik erscheint Kommunikation als eine Funktion von Bewusstsein (psychisches System), d. h.: Kommunikation wird Bewusstsein untergeordnet.

Transparenz theoretisch verankerter Dogmatik von (negativer) Dialektik als eine als geltend vorausgesetzte Erkenntnistheorie hingegen impliziert, Selbsterhaltung von Rezeptionssystemen zu problematisieren. Im Diskurs der Rezeption neuer Musik PENDERECKIS geht es dann nicht um die Vermittlung vermeintlich „wissenschaftlicher“ Erkenntnisse, sondern um Ausdifferenzierung von Rezeption als ein Kommunikationssystem, welches Zuwachs von Grenzen bereitstellt. Dieses Kommunikationssystem zeichnet sich dann dadurch aus, andere Systeme nicht zu lenken (z. B. durch Formen rezeptionsverklärenden Erzählens), sondern aufzuklären, indem es sich selbst *und* andere Systeme beschreibt. Auf diese Weise wird transparent, dass Rezeptionssystemen neuer Musik PENDERECKIS (sowie auch anderen Rezeptionssystemen) systemeigene Selbstbeschreibung als „riskant“ erscheint. Unter Vorzeichen der Transparenz ist ein Diskurs denkbar, der dann problematisiert, inwieweit subjektive Erkenntnisstrukturen von Autoren ggf. gezielt als objektiv „wissenschaftlich“ legitimierte Äußerungen deklariert werden. Fraglich würde, unter welchen kontextuellen Legitimations-Bedingungen Rezeptionssysteme neuer Musik PENDERECKIS sich selbst und andere Systeme nicht ausdifferenzieren, sondern (wenigstens) als ‚Wert‘ erhalten. Ein Aspekt dieser Bedingungen verweist auf Erwartungs-Erwartungen.

8.2 Geltung von Einschränkung: Erwartungserwartungen

Erwartungserwartungen markieren Vor-Einschränkungen und insofern Einschränkungen der Einschränkung. Vor-Einschränkung bedeutet, dass das, was auf der Letzzebene als konkrete Erwartung erscheint - wie zum Beispiel die Annahme eines „Kanons des Verbotenen“ - auf einer Ebene der Vor-Einschränkung als Form per Selektion festgelegt wird. Das Ereignis „Kanon des Verbotenen“ wird dann entweder als Geltung erfahren und vermittelt als „Struktur“

oder erfahren als Sequenz konkreter Ereignisse, d. h. vermittelt als „Prozess“.⁸⁵² Als nahezu plakative Äußerung eines normativen Anspruchs auf Geltung erscheint die Äußerung „Kanon des Verbotenen“ - vermittelt als eine Form, die auf Geltung verweist, konkret auf Geltung eines Bestimmten und insofern auf Vorselektion als Struktur. Das Ereignis „Kanon des Verbotenen“ als Erwartungsstruktur impliziert dann, als über-/unterordnendes Ordnungssystem, sich unter Voraussetzungen des Mangels zu legitimieren, d. h. sich (wenigstens) als ‚Wert‘ zu erhalten. Geltung bedeutet, dem Bezeichneten Wert zuzuweisen, ohne Ansehen der zu dieser Geltung führenden Methode. Die Erwartungserwartung gegenüber dem Rezipienten liegt dann darin, einen „Kanon des Verbotenen“ nicht nur normativ und insofern per Diktat als zu bedienende Erwartung aufzufassen, sondern darüber hinaus als ein Ereignis, das Ausschluss von ‚Unwert‘ moralisch einfordert. Jener Erwartungsaufforderung nicht zu folgen, heißt dann, als erwartungsabweichendes Verhalten zu *gelten* und ‚Unwert‘ nicht nur nicht auszuschließen, sondern gesuchte Befreiung von ‚Unwert‘ geradezu zu unterwandern. Für enttäuschungsanfällige Systeme folgt daraus, „riskante“ Binnendifferenzierung dadurch abzusichern, dass das zu bewältigende Komplexitätsgefälle gegenüber der systemeigenen Umwelt ‚wenigstens‘ durch (fremdreferenzielle) Zuweisung von ‚Wert‘ erfolgt. Diese erweist sich speziell im gegebenen Beispiel des ‚Kansons des Verbotenen‘ negativ, als Verweigerung von ‚Unwert‘. Während Erwartungen somit Möglichkeiten einschränken, bestimmen Erwartungserwartungen im Vorfeld, was als Einschränkung *gilt*.

Erwartungsfestlegung durch Werte für kontingent aufzufassende Kommunikationssysteme impliziert, den Kommunikationsbegriff ausdifferenzieren. Kommunikation ist danach ein „dreistelliger Selektionsprozess“, der auf einer Trennung zwischen Information und Mitteilung (aufzufassen als Selektionsvorschlag, der nur der Anregung zur Kommunikation dient) basiert und definiert wird als „Prozessieren von Selektion“.⁸⁵³ Im Kontext von Kommunikation haben Werte eine auf entfernte oder diffizil zugängliche Zusammenhänge gerichtete Funktion zu erforschen, „ob auch konkretere Erwartungen funktionieren.“⁸⁵⁴ Dieser betont situative Ansatz

⁸⁵² Strukturen, so wurde in der vorliegenden Untersuchung deutlich, stellen eine Form der Vor-Selektion dar, deren Leistung zunächst darin besteht, unstrukturierte in strukturierte Komplexität zu überführen. Vgl. vorliegende Untersuchung (4.5.2).

⁸⁵³ Für Kommunikation entscheidend ist die selektive Aufmerksamkeit der Kommunikationsteilnehmer. Diese setzt die Trennung von Information und Mitteilung voraus, bezieht sich dann aber nicht auf den Inhalt der Information, sondern darauf, dass die Information bereits im Vorfeld selektiert wurde (obwohl auch etwas anderes hätte selektiert werden können). Vor dem Hintergrund einer Trennung zwischen Information und Mitteilung kommt Kommunikation über selektive Aufmerksamkeit der Kommunikationsteilnehmer somit nur zustande, wenn Information als eine der Kommunikation vorgelagerte Selektion „beobachtet, zugemutet, verstanden und als Wahl des Anschlussverhaltens zugrunde gelegt wird“. LUHMANN, NIKLAS: *Soziale Systeme*. A.a.O., S. 196.

⁸⁵⁴ a.a.O., S. 434.

zeigt, dass „die Rangrelationen zwischen Werten nicht ein für allemal festgelegt sein können, sondern wechselnd, das heißt opportunistisch gehandhabt werden müssen.“⁸⁵⁵

9 Normen und Werte als Gegenstand marktorientierter Bedürfnisse

Wie die vorausgehenden Ausführungen gezeigt haben, rufen Normen nicht nur Erwartungen hervor, sondern darüber hinaus Erwartungserwartungen. In der Konsequenz erzeugen Normen Werte und gerieren sich dementsprechend als ein Produkt des Marktes. „Lernunwillige Erwartungen“ (Normen)⁸⁵⁶ und „Identität“ (Werte) eignen sich als Gegenstand marktorientierter Bedürfnisse. Unter der Voraussetzung, dass der Anschluss von Rezeptionssystemen an Systeme (negativer) Dialektik im Verborgenen bleibt, bleibt auch verschleiert, dass Autoren mittels ihrer Darstellung den Rezipienten lenken. Methoden, die ihren Gegenstand spalten, können auf diese Weise Legitimationsdiskurse der Rezeption neuer Musik PENDERECKIS, die Konkurrenzsysteme bedienen, ggf. unbemerkt unter dem Deckmantel ‚wissenschaftlichen‘ Erkenntniszuwachses kontrollieren. Diese an Hierarchie angelehnte Kontrolle eignet sich dann als Funktion eines Erkenntnissystems, das nicht auf emergente Erkenntnisse verweist - wie in der Systemtheorie -, sondern auf Erkenntnisse, die einem Konkurrenzsystem geschuldet sind. Wie die Ausführungen der vorliegenden Arbeit deutlich machen, geht es in Bezug auf Vermittlungsformen der Rezeption neuer Musik PENDERECKIS um systemeigene Legitimation von Rezeption. Erfolgt diese unter Bedingungen der Konkurrenz, d. h. „auf Kosten anderer Systeme“⁸⁵⁷, erscheinen Erkenntnisse als ‚wissenschaftlich‘, wenn sie ein System bedienen, das sich durch Angebot und Nachfrage konstituiert.

⁸⁵⁵ a.a.O.

⁸⁵⁶ a.a.O., S. 473. LUHMANN unterscheidet zwei Formen von Erwartungen im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Erwartungen und Lernen. Eine Form von Erwartungen bezeichnet er als Normen, eine weitere als Kognitionen. Letztere kennzeichnet er als „lernbereite Erwartungen“. A.a.O. Im Unterschied zu Kognitionen und einer mit ihnen verbundenen Bereitschaft, Erwartungen zu ändern, „wenn die Realität andere, unerwartete Seiten zeigt“ wird an Normen (normativen Erwartungen) „auch im Enttäuschungsfalle kontrafaktisch festgehalten“. A.a.O.

⁸⁵⁷ Vgl. vorliegende Untersuchung (8.2).

9.1 Geltung von Konkurrenz

Konkurrenz wird auf zwei Ebenen deutlich. Zum einen schließen die normativ konzipierten, (negativ) dialektischen Ansätze HEGELS und ADORNOS Kontingenz methodisch aus, sodass nicht (negativ) dialektische Denkansätze - wie z. B. solche der Systemtheorie und andere - den Systemen der (negativen) Dialektik entsprechend unterzuordnen sind. In der Folge sind nicht (negativ) dialektische Ansätze zu isolieren und abzutrennen, um sie in einem zweiten Schritt als Ereignis eines dualistischen Konzeptes wechselseitiger Abhängigkeit zu konzipieren. Ereignisse wie Selbstreferenz, System/Umwelt - Differenz, Komplexität etc. erweisen sich vor dem Hintergrund vorausgesetzter Anwesenheit (negativ) dialektisch bestimmt zu Mangelsystemen. Innerhalb dieser stehen sich Selbstreferenz und Fremdreferenz polar gegenüber. Auf diese Weise übt - der hierarchisierenden Methode entsprechend - Nicht-Selbstreferenz nicht eine Funktion systemeigener Abwesenheit aus, sondern eine Funktion der Anwesenheit von etwas anderem als Selbstreferenz. Dieses ‚Andere‘ erscheint dann bestimmt als ein Ereignis, welches auf Widerspruch bzw. gegen sich selbst gerichteten Widerspruch verweist. Die Funktion (negativ) dialektisch konzipierter Selbstreferenz besteht somit darin, systemeigenen Mangel (durch Wertzuwachs oder Verweigerung von ‚Unwert‘) zu reduzieren.⁸⁵⁸

Auf einer zweiten Ebene zeigt sich Konkurrenz in Bezug auf Geltung zweier Systeme. Geltung impliziert, *entweder* an die Dialektik HEGELS anzuschließen *oder* HEGELS Prämissen, anlehnend an den Denkansatz ADORNOS, gerade auszuschließen. Geltung vermittelt sich so durch ein dualistisches Konzept von Anschluss und Ausschluss. Anschluss impliziert Ausschließlichkeit systemeigener Geltung für andere Systeme. Anschluss an den „versöhnenden“ Ansatz HEGELSCHER Dialektik setzt für sich selbst Ausschluss der negativen Dialektik ADORNOS voraus. Ebenso setzt Anschluss an die negative Dialektik ADORNOS Ausschluss der Dialektik HEGELS voraus. Ausschluss bedeutet hier, Versöhnung zu verweigern, wie es ADORNOS negative Dialektik vorsieht. Ereignisse wie ‚Autonomie‘ oder ‚Authentizität‘ erschienen dann vordergründig als Verweis auf einen wissenschaftlich-ästhetischen Geltungsanspruch einer Moderne, der hintergründig jedoch einen Rezeptionsmarkt bedient, der Mangel konstruiert, um über Knappheit Preise stabil zu halten. Ausgehend von dieser Hypothese kann (negativ) dialektische Umdeutung von Rezeptionsereignissen, welche (nicht) auf ‚Substanz‘ oder ‚Wesen‘ in Bezug auf Musik als

⁸⁵⁸ vgl. ‚Substanz‘ oder ‚Wesen‘.

Kunstform hinweisen, vordergründig dazu verwendet werden, methodisch - ‚wissenschaftlich‘ auf Mangelsysteme hinzuweisen, um hintergründig Voraussetzungen zu konstruieren, die ein fortlaufend aktualisiertes Bedürfnis nach ‚Fortschritt‘ sicherstellen. Dieses - hier als »Bedürfnis« - suggerierte Ereignis dient dann dazu, marktwirtschaftliche Zwecke zu bedienen. Ziel ist es, Zuweisung/Nichtzuweisung von Wert oder Stigmatisierung von ‚Unwert‘ vor dem Hintergrund konstruierter Bedürfnisse nach ‚Fortschritt‘ effizient zu vermarkten. Fortschritt, welcher ‚sich selbst‘ z. B. durch ‚Authentizität‘ oder dessen (auf Fortschrittmangel verweisendes) Fehlen ‚offenbart‘, markiert sich selbst als drängend, da qualitativ und quantitativ limitiert, d. h. eingeschränkt im Sinne von ‚knapp‘.

Inwieweit musik-‚wissenschaftliche‘ Rezeption in einen Kontext rückt, innerhalb dessen ‚Bedürfnisse‘ konstruiert werden, soll im Nachfolgenden deutlich gemacht werden. Darlegungen zum Phänomen ‚invisible hand‘ zeigen, dass bestimmte Ausschluss befördernde Strategien auch subtile Marktmechanismen befolgen, die systemimmanent im Verborgenen bleiben. Letztendlich, so die Beobachtung, gewährleistet Ausschluss von Kontingenz, (musik-)‚wissenschaftliche‘ Rezeption als ein System des Marktes zu erhalten.

9.2 ‚Musikwissenschaftliche‘ Rezeption im Kontext der Konstruktion von ‚Bedürfnissen‘

Im Bereich des Marktes orientiert sich Rezeption, hier, ‚musikwissenschaftliche‘, vornehmlich an vermeintlich vorhandenem Bedarf und an Bedürfnissen. Die Semantik des Begriffes ‚Bedürfnis‘ verweist auf einen Zusammenhang, der sich auf den Einzelnen als Person bezieht.⁸⁵⁹ WERNER HEIRING definiert Bedürfnis als „Gefühl des Mangels, verbunden mit dem Bestreben, diesen Mangel zu beseitigen“⁸⁶⁰ HEIRING stellt den Begriff des Bedürfnisses somit als einen Ausdruck vor, der abgeleitet aus Wünschen, d. h. aus subjektiven Vorstellungen, für volkswirtschaftliche Prozesse verwendet wird. LUHMANN kennzeichnet den Ausdruck Bedürfnis als Form. Speziell markiert der Begriff ‚Bedürfnis‘ für LUHMANN eine „wirtschaftssysteminterne Form der Informationsverarbeitung“.⁸⁶¹ Im Kontext der

⁸⁵⁹ In der Systemtheorie entspricht das Ereignis Person‘ einer Identität - vergleichbar zu Rollen, Werten und Programmen - , deren Funktion darin liegt, die gegenüber dem System Person größere Komplexität von Umwelt durch das Bündeln von Erwartungen zu handhaben. Vgl. auch NIKLAS LUHMANN: *Soziale Systeme*. A.a.O., S. 429.

⁸⁶⁰ HEIRING, WERNER: *Im Kreislauf der Wirtschaft*. Köln 2005, S. 18.

⁸⁶¹ LUHMANN, NIKLAS: *Wirtschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1994, S. 59.

Systemtheorie sind Wirtschaftssysteme Kommunikationssysteme. Den Systemcharakter von Wirtschaft verdeutlichend, beschreibt der Autor den Begriff ‚Wirtschaft‘ auch als „wirtschaftende Gesellschaften“ oder „ausdifferenzierte Wirtschaftssysteme in Gesellschaften“⁸⁶². Wirtschaftssysteme zeichnen sich dementsprechend durch eine „auf Wirtschaft bezogene Kommunikation“ aus.⁸⁶³ Begründend legt LUHMANN dar: „Auf Wirtschaft bezogene Kommunikation ist in allen Gesellschaftsformen nötig, weil man sich über Zugriff auf knappe Güter verständigen muss. Sie ist in entsprechend vielfältigen Formen möglich“.⁸⁶⁴ Im Unterschied zum Begriff ‚Bedürfnis‘ spielt der Terminus ‚Bedarf‘ bereits terminologisch auf einen marktwirtschaftlichen Kontext an. Im Bedarf konkretisiert sich ein Zusammenspiel von Angebot und Nachfrage, wobei nach JÖRG ALTMANN Bedürfnisse eine mögliche Voraussetzung ermittelten Bedarfs sein können. Der Autor schreibt dazu: „Bedarf leitet sich [...] aus gegebenen Rahmenbedingungen ab (zu denen auch explizit formulierte und realisierbare Bedürfnisse gehören können) und übersetzt sich [...] in konkrete Nachfrage“.⁸⁶⁵

‚Etwas zu bedürfen‘, d. h. Bedürfnisse oder Bedarf korreliert demnach mit einer als defizitär gekennzeichneten Situation bzw. Mangel. Mangel zeigt sich in Situationen der Konkurrenz. Zu Konkurrenz erläutert LUHMANN:

Konkurrenzsituationen [...] werden sichtbar immer dann, wenn ein System an seinen Zielen ablesen kann, dass deren Realisierung anderen die Chance nimmt oder doch mindert, ihre Ziele zu erreichen.⁸⁶⁶

LUHMANN stellt dazu fest:

In Konkurrenz treten die verschiedenartigen Möglichkeiten nur unter der mitgesehenen Bedingung eines Zwangs zur Einheit. Am deutlichsten entstehen Konkurrenzsituationen unter der Bedingung von Knappheit, also in der Wirtschaft.⁸⁶⁷

⁸⁶² Zur Einführung des Begriffs ‚Wirtschaft‘ schreibt NIKLAS LUHMANN: „Wie soziale Systeme überhaupt, sollen auch wirtschaftende Gesellschaften oder ausdifferenzierte Wirtschaftssysteme in Gesellschaften als Systeme Begriffen werden, die aufgrund von Kommunikation Handlungen bestimmen und zurechnen. Weder die Ressourcen, um die es geht, noch die psychischen Zustände der beteiligten Personen sind danach Elemente oder Bestandteile des Systems. Sie sind natürlich unerläßliche Elemente der Umwelt des Systems. Über sie wird kommuniziert, und die Kommunikation nimmt ihrerseits Materielles und Psychisches in Anspruch. Sie wäre ohne diese Umwelt nicht möglich. Die Systembildung, um die es geht, liegt aber ausschließlich auf der Ebene des kommunikativen Geschehens selbst. Nur dies kann [...] als soziales System bezeichnet werden“. NIKLAS LUHMANN: *Wirtschaft der Gesellschaft*. A.a.O., S. 14.

⁸⁶³ a.a.O.

⁸⁶⁴ a.a.O.

⁸⁶⁵ ALTMANN, JÖRG: *Volkswirtschaftslehre*. Stuttgart 2003, S. 15.

⁸⁶⁶ LUHMANN, NIKLAS: *Soziale Systeme*. A.a.O., S. 521.

⁸⁶⁷ a.a.O. Was im Einzelnen unter Knappheit aufgefasst werden kann, wird im weiterführenden Text erläutert.

Für die Rezeption PENDERECKIS als ein auf neue Musik bezogenes Teilgebiet eines Kunst- und Kulturmarktes scheint vor dem Hintergrund eines beobachtbaren ‚Zwangs zur Einheit‘ entscheidend, inwieweit Information als selbstreferenzielles System eingeschränkt wird. Wird das Ereignis Information (System) durch Denkansätze der Dialektik HEGELS oder der negativen Dialektik ADORNOS (Umwelt) konstituiert, gelten die Bedingungen der jeweils ontologisch zugeschnittenen Theoriekonzepte als „einfach ‚alles andere““. Vor diesem Hintergrund bedeutet ‚Information zur neuen Musik PENDERECKIS‘ für den Rezipienten, Information nicht als Differenzbegriff, sondern als Substanzbegriff vermittelt zu bekommen. Autorgesteuerte Vermittlungssysteme fungieren nicht als ausdifferenzierende Systeme, sondern geradezu umgekehrt als entdifferenzierende, an der Situation Markt orientierte Agenturen.

Als Information gelten so Kontingenz ausschließende Äußerungen, die ausdrücklich oder implizit auf ‚Substanz‘ oder ‚Wesen‘ musikgeschichtlicher, die Rezeption PENDERECKIS betreffende Ereignisse verweisen. Solcherart gelenkter und lenkender Informationen - die Lücken bilden, indem sie als fremdreferentielle Autorkonstrukte verkürzt den Diskurs bestimmen - eignen sich zu zweierlei: Zum einen sind sie nutzbar, um Bedürfnisse nach Wertzuwachs oder nach Befreiung von „Unwert“ zufriedenzustellen, zum anderen erfüllen sie eine (schein)wissenschaftliche Etikettierungsfunktion musikbezogener Ereignisse. Trifft mögliche Nachfrage nach Wertzuwachs oder nach Befreiung von ‚Unwert‘ auf ein dieses Bedürfnis zufriedenstellendes Angebot, handelt es sich um das Ereignis ‚Markt‘. WERNER HEIRING definiert Markt als „jedes Zusammentreffen von Angebot und Nachfrage“.⁸⁶⁸ Dies bedeutet für Informationssysteme, in Bezug auf die Rezeption neuer Musik PENDERECKIS nicht selbstreferenziell ausdifferenziert zu werden, sondern auf Bedürfnisse und vermeintlichen Bedarf in Form eines Zusammentreffens von Angebot und Nachfrage ausgerichtet zu sein. Angeboten und zugleich nachgefragt wird *bestimmte* Information zur Rezeption PENDERECKIS. Diese übt die Funktion hierarchisierender Über-/Unterordnung aus. Rezeption neuer Musik PENDERECKIS als ein diskursives Ereignis, welches ein Marktsystem bedient, verweist auf sich selbst als ein System, welches Wert zuweist oder ‚Unwert‘ markiert. Als Rezeptionsgut angeboten und nachgefragt werden dementsprechend normativ konzipierte Informationskonstrukte.

Um im Ansatz zu verdeutlichen, in welcher Weise ein Marktsystem für sich selbst (und nur für

⁸⁶⁸ HEIRING, WERNER: *Im Kreislauf der Wirtschaft*. A.a.O., S. 93 ff.

sich selbst) Konkurrenz als „einfach ‚alles andere‘“ (Umwelt) voraussetzt, wird an dieser Stelle auf Ausführungen WERNER HEIRINGS eingegangen, in denen es heißt: „Der Markt ist gewissermaßen das Nervenzentrum der Wirtschaft, in ihm treffen die Wünsche und Absichten von Konsumenten und Produzenten aufeinander [...] kurz: von Angebot und Nachfrage.“⁸⁶⁹ Im Kontext der Situation Markt⁸⁷⁰ geht es somit um Interessen, Wünsche und Absichten, das heißt um das Zusammentreffen subjektiv gebildeter Ziele von Marktpartnern. Diese Ziele entsprechen nach den Beobachtungen von ADAM SMITH jedoch nicht einem allgemeinen Interesse an der Volkswirtschaft, sondern dem Interesse des Einzelnen an sich selbst. SMITH führt dazu aus:

Man has almost constant occasion for the help of his brethren, and it is vain for him to expect it from their benevolence only. He will be more likely to prevail, if he can interest their self-love in his favour, and show them, that it is for their own advantage to do for him what he requires of them.⁸⁷¹

Das Interesse am eigenen Vorteil veranschaulichend, ergänzt SMITH:

It is not from the benevolence of the butcher, the brewer, or the baker, that we expect our dinner, but from their regard to their own interest.⁸⁷²

Bündig fasst der Autor zusammen: „We address ourselves, not to their humanity, but to their self-love, and never talk to them of our own necessities but of their advantages.“⁸⁷³

9.3 Zum Phänomen ‚invisible hand‘

Innerhalb dieses Kontextes beobachtet SMITH eine ‚invisible hand‘ des Marktes. Dies bedeutet, jeder Einzelne werde in vielen Fällen von einer unsichtbaren Hand geleitet, wobei er einen Zweck fördere, den zu erfüllen er nicht beabsichtige. So heißt es bei SMITH: „he (any man - die Verf.) intends only his own gain, and he is in this, as in many other cases, led by an invisible

⁸⁶⁹ a.a.O.

⁸⁷⁰ Die seitens der Verfasserin verwendete Beschreibung von Markt als Situation lehnt an das punktuelle Zusammentreffen jener im Text beschriebenen Wünsche und Absichten von Konsumenten und Produzenten an. Je nach Voraussetzungen sind die Konstellationen des Zusammentreffens variabel.

⁸⁷¹ SMITH, ADAM: An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations. London 1776. (Sálvio Marcelo Soares. Lausanne 2007, S. 16. MetaLibri Digital Library). http://www.ibiblio.org/ml/libri/s/SmithA_WealthNations_p.pdf (Letzter Zugriff, April 2020).

⁸⁷² a.a.O.

⁸⁷³ a.a.O.

hand to promote an end which was not part of the intention“.⁸⁷⁴ Konkurrenz und das heißt hier, Verminderung von Chancen einer rational beschreibenden, an Differenz orientierten Vermittlung von Information in der Rezeption PENDERECKIS, wird somit nicht nur sichtbar, sondern auch unsichtbar gelenkt. Aufgefasst als System, konstituiert sich Konkurrenz für sich selbst (und nur für sich selbst) durch Mechanismen, welche auf das Zusammentreffen von Angebot und Nachfrage (Umwelt) zurückzuführen sind. Konkret bedeutet dies, dass z. B. die häufig in der Rezeption anzutreffende Frage nach der ‚Authentizität‘ PENDERECKIS - welche dann dazu verwendet wird, den Mythos ‚Avantgarde‘ zu reproduzieren sowie eines dazu scheinbar bestimmten, fortschrittsbezeugenden Künstlers - ein Rezeptionsangebot darstellt, welches dem Rezipienten suggeriert, über musikgeschichtliche und musikwissenschaftliche Kontexte zu informieren, sodass der Rezipient auf diese Weise subtil (meinungsbildend) gelenkt wird. Auf der Ebene der als Informationsvermittlung *geltenden* Systeme - und nicht als etwas auch anders mögliches wie z. B. als marktorientierte Vermittlungsagentur - erscheint PENDERECKI dann im Kontext der Legitimation des als ‚wissenschaftlich‘ qualifizierten Informationssystems als ein ‚Ausdruck‘ generierender Künstler. Als ein solcher verweist er - (schein)wissenschaftlich verbürgt - weniger auf Handwerk als auf ‚substanzielle‘, ‚sich selbst‘ artikulierende Genialität.

In Anbetracht ‚alarmierenden‘ Zuwachsmangels von Wert oder dessen Verlust aufgrund von ‚Unwert‘ (negativ) dialektisch a priori defizitär aufzufassender Ereignisse - hier „nicht-moderner“, „nicht - neuer“ Kompositionen, d. h. solcher Kompositionen, die die Kategorie „Neue Musik“⁸⁷⁵ nicht wie erwartet bedienen (wie z. B. jene 1972 entstandene *1. Sinfonie*, oder PENDERECKIS 1976 komponierte Oper *Paradise Lost*) -, erscheint PENDERECKIS vermeintliche ‚Authentizität‘ dann (für die jeweiligen Marktteilnehmer dementsprechend „erleichternd“ oder gerade „brüskierend“) entweder als Garant für Wertzuwachs eines modernen Ereignisses oder als Stigma ‚bedrohlich‘ antimoderner Verfehlung.

Wie die Untersuchung zeigt, macht die Rezeption PENDERECKIS aus einer Perspektive der Moderne deutlich, dass über Legitimationsformen des Anschlusses (an die Theorie HEGELS) und des Ausschlusses (im Sinne der Negierungsdogmatik der negativen Dialektik ADORNOS) anders mögliche Erkenntnissysteme – wie z. B. solche der Systemtheorie – untergeordnet werden. Geltung (negativ) dialektischer Systeme macht somit zugleich geltend, Kontingenz auszuschließen. Ausgeschlossen wird damit Form, die auch anders möglich wäre. Anders

⁸⁷⁴ a.a.O. S. 349.

⁸⁷⁵ zur Kategorie Neue Musik vgl. ausführliche Ausführungen der vorliegenden Untersuchung (I 3).

möglich wäre z. B. Form, welche systemtheoretisch als „Möglichkeit“ gälte, „Grenzen zu überschreiten“ - hier Grenzen fremdreferentiell konstruierter Systeme - „und Konsequenzen daraus zu ziehen“ - hier das Ausdifferenzieren hierarchischer Konzepte als für sich selbst und andere, selbstreferentiell geschlossene Systeme.

9.4 Ausschluss von Kontingenz oder: Zur Selbsterhaltung ,wissenschaftlicher‘ Rezeption als ein System des Marktes

Normen und Werte als Gegenstand marktorientierter Bedürfnisse schlagen sich nicht nur im Phänomen einer „invisible hand“ nieder, sondern im Zweck der Selbsterhaltung normativer, als ‚wissenschaftlich‘ geltender Rezeptionssysteme. Das Aufrechterhalten des eigenen Systems setzt für sich voraus, dass ein ‚Auch -anders-möglich-sein‘, sprich Kontingenz, ausgeschlossen wird. Kontingenz auszuschließen - so wie es der ontologische Zuschnitt von Theorien der (negativen) Dialektik voraussetzt - ermöglicht, Bedingungen der Knappheit zu schaffen. Knappheit ist nach PETER WEISE „die Differenz zwischen Erwünschtem und Verfügbarem“.⁸⁷⁶ Nach UTTA GRUBER verweist Knappheit auf „ein Missverhältnis zwischen den Bedürfnissen und den vorhandenen Mitteln“, wobei „Das entscheidende Kriterium für die Knappheit [...] nicht die Tatsache [ist - die Verf.], dass die zur Verfügung stehenden Mittel begrenzt sind, sondern dass sie im Vergleich zum Umfang der Bedürfnisse zu gering sind“.⁸⁷⁷ Knappheit ist demnach ein auf Bedürfnisse bezogener, relativer Begriff eines Subjektiven. Im Kontext der Rezeption PENDERECKIS bedeutet jener in der Untersuchung gezeigte Ausschluss von Kontingenz, den Gegenstand ‚Wert‘ im Verhältnis zum Ereignis ‚Bedürfnis‘ - hier zu einem Bedürfnis nach ‚Wertzuwachs‘ oder einem Bedürfnis nach Befreiung von ‚Unwert‘ - knapp zu halten.

Wie die Untersuchung zeigt, markiert ‚Wert‘, unter Voraussetzungen der (negativen) Dialektik, ein durch Mangel gekennzeichnetes System. GRUBERS Definition übertragend, erscheint ‚Wert‘ (vgl. ‚Identität‘) dann knapp, wenn sich die zur Verfügung stehenden Mittel im Verhältnis zum Umfang der Bedürfnisse - und das heißt hier der Bedürfnisse nach *W e r t z u w a c h s* oder nach *B e f r e i u n g v o n ‚U n w e r t‘* - als zu gering erweisen. Übertragen auf die Rezeption PENDERECKIS folgt daraus: Knapp - bezogen auf Mittel, die zur Verfügung stehen - erscheinen *Formen der Legitimation* möglicher Rezeption neuer Musik PENDERECKIS.

⁸⁷⁶ WEISE, PETER: *Neue Mikroökonomie*. Heidelberg 2005, S. 13.

⁸⁷⁷ GRUBER, UTTA: *Grundlagen der Volkswirtschaftslehre*. München 2000, S. 4.

Indem sich Rezeptionsergebnisse (vordergründig) als gültig erweisen, wenn sie sich als Form normativ geltender Methode (System) - hier als Vermittlungsform (negativ) dialektischen Zuschnitts - der Rezeption neuer Musik PENDERECKIS qualifizieren, greifen Kriterien jener Legitimation, die für sich selbst eine nicht unbestimmte, sondern bestimmte Legitimationsmethode - hier, eine (negativ) dialektische - voraussetzen. Als Geltung verschaffendes Verfahren festgelegt wird damit Reproduktion von Geltung (System) eines normativ (als Funktion von Über-Unterordnung) Geltenden (Umwelt). In der Folge bedeutet dies, Geltung erweist sich bereits auf einer Metaebene als nicht transparent gemachte Norm, indem sie die Methodik eines Zustandekommens von Geltung als eines der Über-/Unterordnung regelt. Durch dieses Verfahren eignen sich Autorkonstrukte, Geltung - als per Methode systemimmanent verankert - lediglich zu aktualisieren und so fortzuschreiben. Geltung erscheint als „wissenschaftlich“ legitimes Wertungssystem, denn Geltung konstituiert sich theoriekonform durch Geltung des Subjektes (oder dessen Negation) als Absolut. Dieses am Subjekt oder dessen Negation festgemachte Dogma setzen Rezeptionssysteme, die vordergründig beschreiben, hintergründig jedoch werten, zur Erhaltung ihrer selbst voraus.

Erscheinen Formen der Legitimation als eingeschränkt, erweisen sich Möglichkeiten des Zufriedenstellens jener dargestellten Bedürfnisse unter diesen Voraussetzungen als knapp. Der Eindruck von Knappheit stellt sicher, dass Verweise auf Fortschritt / Fortschrittsnegation und ihr damit auf Versöhnung / Versöhnungsverweigerung zeigender Wertzuwachs oder ‚Unwert‘ dann (‚ungestört‘) entweder dialektisch / negativ dialektisch erfolgen kann. Aus einer (negativ) dialektisch auf ‚Substanz‘ bezogenen Perspektive erscheint PENDERECKI unter Vorzeichen vermeintlicher ‚Authentizität‘ dann beobachtbar, entweder moralischem Wertanspruch oder Negierungsdogmatik verpflichtet als Einheitskonstrukt von Mensch und Künstler bzw. dessen Negierung.⁸⁷⁸ Bereits hingegen die diskursiv in Erscheinung tretende Kennung PENDERECKIS

⁸⁷⁸ Die Begriffe Mensch und Künstler sind hier markiert, um darauf hinzuweisen, dass es sich im Rahmen der begrenzten Möglichkeit von Beobachtung um zwei voneinander verschiedene Systemarten handelt. Dabei gehört der Mensch dem psychischen System, der Künstler (Rolle) dem sozialen System an. In diesem Kontext ist auch der von LUHMANN als Marginalie angeführte Kommentar zu verstehen, in dem der Autor vor Traditionen warnt, die aus jener beschriebenen Notwendigkeit einer Co- Existenz von Kommunikation und Bewusstsein den Schluss zögen, der Mensch sei Teil der Gesellschaft, sodass die Gesellschaft aus Menschen bestehe, statt aus Kommunikation (über Gesellschaft, die sich Gesellschaft als eine Gesellschaft von Menschen vorstellen möchte). Gerade diese Schlussfolgerung aber würde die Differenz zwischen Kommunikation und Bewusstsein unterlaufen, da der Begriff Mensch im Kontext von Gesellschaft impliziert, Vorstellungen (Ideen und Empfindungen) seien als etwas verklärbar, das als andere Art als Kommunikation beobachtbar wäre. Aus systemtheoretischer Sicht sind Vorstellungen (über Gesellschaft, Kunst, Musik, Geschichte etc.) Voraussetzung von Kommunikation, nicht aber Kommunikation selbst. Jede Systemart kann sich somit nur selbst reproduzieren, nicht aber in eine andere transformieren, ohne dabei - über einen erkenntnisverkürzenden Anspruch auf Herrschaft einer Systemart gegenüber der anderen - emergente Realität zu spalten. So verwendet LUHMANN den Ausdruck ‚Mensch‘, um

als ‚Mensch‘ verklärt die Person. Zum Terminus Person schreibt LUHMANN:

Als *Personen* sind hier nicht psychische Systeme gemeint, geschweige denn ganze Menschen. Eine Person wird vielmehr konstituiert, um Verhaltenserwartungen ordnen zu können, die durch sie und nur durch sie eingelöst werden können. Jemand kann für sich selbst und für andere Person sein. Das Personsein erfordert, dass man mit Hilfe seines psychischen Systems und seines Körpers Erwartungen an sich zieht und bindet, und wiederum: Selbsterwartungen und Fremderwartungen. Je mehr und je verschiedenartigere Erwartungen auf diese Weise individualisiert werden, um so komplexer ist die Person.⁸⁷⁹

So betrachtet, erscheint PENDERECKI bezogen auf die Rezeption von Musik für den Beobachter weniger als emphatisch aufzufassender ‚Künstler‘, als vielmehr handwerklich künstlerisch tätige Person. Als solche zeichnet er sich aus, neue Musik auf den unterschiedlichen Ebenen von Gattung, Klang, Instrumentation, Notation, räumlicher Ausdifferenzierung von Vortragsweisen etc., spezifisch verschieden zu komponieren und zu dirigieren. Zu berücksichtigen sind spezifische historische (und darin insbesondere auf ästhetische Vorverordnungen zu prüfende) Kontexte neben PENDERECKIS künstlerischem (nicht künstlerischem), sich relativ konstituierenden Anspruch.⁸⁸⁰

Konkurrenz setzt einen Markt (System) - d. h. hier einen Rezeptionsmarkt, der systementsprechend Formen der Rezeption neuer Musik PENDERECKIS anbietet und nachfragt – und somit auch Bedingungen eines ‚Zwangs zur Einheit‘ (Umwelt) voraus, welche wiederum in Situationen der Knappheit deutlich werden. Übertragen auf die Vermittlung von ‚Authentizitäts‘-Ereignissen bedeutete dies, für Marktteilnehmer ist im Hinblick auf Formen der Vermittlung darauf zu verzichten, dass Vermittlung sich nicht nur zu anderen Systemen, sondern zunächst zu sich selbst in Differenz setzt. „Knapp“ erscheint demnach das

festzuhalten, dass es sowohl um das psychische als auch um das organische System des Menschen geht“. LUHMANN, NIKLAS: *Soziale Systeme*. A.a.O., S. 286. Menschen können somit Beziehungen zu sozialen Systemen herstellen, darin aber nicht etwas anderes sein als Menschen, das heißt ein System, bestehend aus Psyche und Physis. Beziehungen zwischen Bewusstsein und Kommunikation erweisen sich dann in der besonderen Form der Interpenetration. Für LUHMANN folgt daher für eine Annahme, nach der Gesellschaft aus Menschen bestehe: „Wer an dieser Prämisse festhält und mit ihr ein Humanitätsanliegen zu vertreten sucht, muss deshalb als Gegner des Universalitätsanspruchs der Systemtheorie auftreten.“ LUHMANN, NIKLAS: *Soziale Systeme*. A.a.O., S. 92 (Anmerkung 1).

⁸⁷⁹ LUHMANN, NIKLAS: *Soziale Systeme*. A.a.O., S. 429. Die für die Konstitution von Personen (System) für sich selbst im Besonderen vorausgesetzten Bedingungen (Umwelt) veranschaulicht LUHMANN anhand eines literarischen Beispiels. Dementsprechend führt er fort: „Dies Personsein kann durchaus milieuspezifische Unterschiede aufweisen: im Gefängnis der blendende Held, im freien Leben nichtssagend und matt, so charakterisiert Jean Genet die Person des Harcamone. Gerade solche Kontraste können die Person auszeichnen und das mitregulieren, was von ihr erwartet werden kann“. NIKLAS LUHMANN: A.a.O.

⁸⁸⁰ Innerhalb der Systemtheorie markieren Bewusstsein und Kommunikation systemartspezifische Grenzen gegenüber dem jeweils anderen System. Beide Systeme aber sind artspezifisch interdependent.

Vermögen von Rezeptionssystemen - hier von Autorkonstrukten, die vermeintlich ‚wissenschaftliche‘ Informationen zur neuen Musik PENDERECKIS vermitteln - sich selbst zu beschreiben. Ein „Zwang zur Einheit“ besteht für Autoren und Rezipienten als Marktteilnehmer dann darin, auf Selbstreferenz von Rezeptionssystemen zu verzichten. Da Darstellungen von Autorkonstrukten auf Normen beruhen, die (geltend als objektive ‚Beobachtung‘) sich methodisch als Beschreibung legitimieren, eignen sich diese - als ‚Information‘ getarnt -, in den wissenschaftlichen Diskurs einzugehen, obwohl die Form ihrer Vermittlung journalistisch-meinungsbildenden Zuschnitts ist. Bei entsprechendem Zusammentreffen von Angebot und Nachfrage bedeutet dies für den Rezipienten, an die Form ‚Information‘ ohne Ansehen ihres Zustandekommens anzuschließen. Demnach eignen sich konstruierte Formen der Vermittlung, bestimmte Bedürfnisse zufrieden zu stellen bzw. einen bestimmten Bedarf zu decken. Für Vermittlungssysteme der Rezeption PENDERECKIS heißt dies, als ‚wissenschaftliches‘ Informationssystem aufzutreten, obwohl ihr Zuschnitt der einer Konkurrenz erhaltenden Agentur entspricht. Bei solch einem konstruierten Bedürfnis nach journalistisch meinungsbildender Form im Bereich der Rezeption neuer Musik PENDERECKIS reduzieren Beobachtungskonstrukte die Chancen einer an Differenz und Kontingenz orientierten Beobachtung ggf. unmerklich, da sie von Rezipienten als Marktteilnehmer „gewollt“ sind. Konkurrenz schlägt sich dann zwischen erzählenden und beschreibenden Systemen nieder und zeigt sich darin, dass erzählende Formen vermeintlich ‚wissenschaftlichen‘ Zuschnitts „auf Kosten“ auch anders möglicher Systeme jene für Systeme charakteristische Selbstreferenz unterlaufen. Unter Voraussetzungen der Theorie ADAM SMITHS ist somit Ausschluss von Kontingenz möglicherweise ein „Zweck, den zu erfüllen“ der Nachfragende „in keiner Weise beabsichtigt hat“, zu welchem der Einzelne hingegen durch eine „invisible hand“ unmerklich gelenkt wird.

Nutzen als gemeinsames Interesse von Rezipienten und Autoren als Marktpartner

Neben der Möglichkeit gegebener Konkurrenz und Rezeptionssteuerung durch eine „invisible hand“ des Marktes gibt es auch ein gemeinsames Interesse von Marktpartnern. Dies zeigt sich darin, dass eine Einigung in Form von Preis zustande kommt. Aus systemtheoretischer Sicht

sind Preise Informationen, d. h. konkret, „Informationen über Kommunikationsprozesse“.⁸⁸¹ Im wirtschaftlichen Kontext gelten Preise als Indikator für Knappheit und Wertschätzung eines Gutes oder einer Leistung in Bezug auf seinen für beide, Anbieter und Nachfrager, gegebenen Nutzen.⁸⁸² Die Wertschätzung einer Leistung sagt etwas über eine als „Preis“ markierte Einigung aus. Übertragen auf die Rezeption KRZYSTOF PENDERECKIS besteht Einigung offenbar darin, die Vermittlung konstruierter Rezeptionstexte, wie in der Untersuchung gezeigt wurde, als Leistung zu betrachten, die sich sowohl für Autoren als auch für Rezipienten als nützlich erweist. Sogenannte Güter werden in materielle (Sachgüter) und immaterielle Güter (Dienstleistungen und Rechte) unterteilt.⁸⁸³ Der methodische Zuschnitt von Texten und anderen Beiträgen zur Rezeption PENDERECKIS wird hier als immaterielles Gut betrachtet und insofern als eine Dienstleistung, für welche ein Angebot und eine Nachfrage nach dessen Nutzen bzw. Gebrauch besteht.

HERMANN HEINRICH GOSSEN geht davon aus, dass „der Nutzen eines Gutes für den Menschen keine absolute Größe ist“⁸⁸⁴ ULRICH VAN SUNTUM erläutert dazu:

Er [der Nutzen – die Verf.] hängt vielmehr davon ab, wie viele Einheiten man von dem betreffenden Gut schon hat. Beispielsweise ist der erste Liter pro Tag von unschätzbarem Wert, weil wir damit unseren Durst löschen können. Wer mehr als einen Liter Wasser zu Verfügung hat, wird es dagegen nacheinander für immer weniger dringliche Bedürfnisse einsetzen [...]. Nach Gossen wird dieser Preis [gemeint ist ein einheitlicher Marktpreis für Wasser- die Verf.] stets dem Wert der letzten Verwendung entsprechen, die wir gerade noch für sinnvoll erachten.⁸⁸⁵

Aus diesen Beobachtungen folgt zweierlei: Zum einen muss einer am Nutzen und Gebrauch orientierten Konsumhaltung subjektiv ‚Wert‘ - und nicht etwas anderes wie z. B. Nicht-Wert, Indifferenz oder anderes - zugewiesen werden. „Werte“, so erläutert Luhmann, „repräsentieren im System die gesellschaftliche Relevanz des wirtschaftlichen Geschehens“.⁸⁸⁶ Das Ereignis ‚Wert‘ verweist demnach in marktwirtschaftlichem Kontext auf wirtschaftliche, Kosten-Nutzen orientierte Abläufe, denen gesellschaftliche Bedeutung zugewiesen wird. Dies meint, ein Gut oder eine Leistung - im gegebenen Beispiel das Gut Wasser - wird aus der Perspektive wahrgenommen, als Mittel zum Zweck zu dienen und nicht als etwas auch anders mögliches, wie z. B. als Selbstzweck oder als Differenz zu Zweck-Mittel-Relationen. Der

⁸⁸¹ LUHMANN, NIKLAS: *Die Wirtschaft der Gesellschaft*. A.a.O., S. 18.

⁸⁸² vgl. ULRICH VAN SUNTUM: *Die unsichtbare Hand*. Berlin 1999, S. 31 ff.

⁸⁸³ vgl. JÖRG ALTMANN: *Volkswirtschaftslehre*. Stuttgart 2003. S. 25 f.

⁸⁸⁴ VAN SUNTUM, ULRICH: *Die unsichtbare Hand. Ökonomisches Denken gestern und heute*. Berlin 1999, S. 33.

⁸⁸⁵ a.a.O.

⁸⁸⁶ LUHMANN, NIKLAS: *Die Wirtschaft der Gesellschaft*. A.a.O., S. 55.

Zweck ‚verspricht‘ sowohl auf der Angebots- als auch auf der Nachfrageseite einen Gebrauchsvorteil des Mittels. Zum anderen muss der Gebrauch eines Gutes oder die Inanspruchnahme einer Leistung subjektiv als ‚sinnvoll‘, d. h. als anschlussfähig empfunden werden. Gebrauch setzt demnach ein Bedürfnis nach Anschlussfähigkeit an den Gebrauch eines bestimmten Gutes oder an die Inanspruchnahme einer bestimmten Leistung voraus und nicht ein Bedürfnis nach Anschlussfähigkeit an unbestimmte Güter oder Leistungen.

Ein Bedürfnis nach Anschlussfähigkeit an ein bestimmtes Gut oder eine bestimmte Leistung setzt das Bedürfnis unter Bedingungen der Knappheit des Erwünschten. Übertragen auf die Rezeption PENDERECKIS bedeutet dies: Wenn sowohl bei Rezipienten als auch bei Autoren von Rezeption neuer Musik PENDERECKIS ein Bedürfnis nach Anschlussfähigkeit an die Inanspruchnahme einer Leistung besteht oder geweckt wird, die normiert - indem sie ein „Auch-anders-möglich-sein“, d. h. Kontingenz ausschließt und dadurch Knappheit musikwissenschaftlicher Legitimationsformen sicherstellt -, erweist sich der Nutzen einer als Konkurrenzsystem konstruierten Rezeptionsvermittlung PENDERECKIS als Grenznutzen.

Grenznutzen bedeutet, dass sich der Wert des jeweiligen Nutzens eines Systems aus einer Grenze ergibt. Diese markiert den Nutzen, den der Gebrauch des jeweiligen Systems dem Einzelnen subjektiv „gerade noch“ ermöglicht. Eine solche Grenze markiert den Grenznutzen und damit den Wert des „gerade noch“ Gebrauchen - Könnens eines Systems für beide ‚Parteien‘. Da sich an diesem Punkt Angebot und Nachfrage treffen, ist der Grenznutzen ein Indikator für die Ereignisse Wert und Preis. Ist der Grenznutzen hoch, erscheint das nützliche Gut knapp. Erst unter Bedingungen der Knappheit und dem Vorhandensein eines Bedürfnisses wird Ereignissen Wert, und das heißt hier Gebrauchswert, zugewiesen. Hoher Grenzwert korreliert mit hohem Gebrauchsnutzen. Je nach Grenznutzen erweisen sich Ereignisse - hier die Form der Vermittlung von Rezeption neuer Musik PENDERECKIS - somit als „mehr“ oder „weniger“ nützlich für Teilnehmer eines Marktes.

Grenznutzen ist somit ein Indikator für das Nutzen- bzw. Gebrauchen-Können einer bestimmten Leistung zur Zufriedenstellung von Bedürfnissen der Teilnehmer eines Marktes. Als Leistung in Anspruch genommen (im Hinblick auf die Rezeption neuer Musik PENDERECKIS) wird hier Vermittlung von Rezeption in einer bestimmten Form. Dies heißt konkret: Rezeption der neuen Musik PENDERECKIS wird als Markt konstituiert und diese Konstruktion erweist sich sowohl für Rezipienten als auch für Autoren zur neuen Musik PENDERECKIS als (vermeintlich) nützlich. Dementsprechend wird die Vermittlung

(musik-)wissenschaftlicher Rezeption PENDERECKIS als eine Leistung in Anspruch genommen, die Rezeptionsergebnisse unter die Voraussetzung von Konkurrenz setzen. (Negativ) dialektisch konzipierte Vermittlungsmethoden legitimieren Rezeptionsergebnisse als Ereignisse mit „(musik-)wissenschaftlicher“ Geltung, unter der Voraussetzung des Ausschlusses von Kontingenzen. Konstruierte Legitimation dieser Art stellt Knappheit von Geltung auch anders möglicher Geltungssysteme sicher. Dementsprechend ist der Grenznutzen von Vermittlungssystemen, die ihre Legitimation durch Anschluss an (negativ) dialektische Kontexte konstituieren (d. h. für Autorkonstrukte), systemimmanent hoch.

Deutlich wird, dass unter den Voraussetzungen von Markt - also unter den Voraussetzungen von Konkurrenz - Knappheit (Umwelt) eine konstitutive, systemerhaltende Funktion für Werte (System) einnimmt. So stellt beispielsweise die auf Fortschritt gerichtete ‚Synthese‘ am Beispiel von Rezeptionstexten zu neuer Musik PENDERECKIS einen Wert dar, der unter der Voraussetzung, dass sich Fortschritt dialektisch vollzieht, ‚knapp‘ ist. Werte, die unter solchen Voraussetzungen konstruiert werden, sind für Systeme der Konkurrenz „nützlich“, da sie für diese Systeme die Funktion von Umwelt einnehmen, d. h. Systeme als Systeme der Konkurrenz konstituieren und erhalten. In der Folge bedeutet dies, dass das (negativ) dialektisch konstruierte Ereignis ‚Wert‘ (vgl. auch ‚Substanz‘ oder ‚Wesen‘) eine Konkurrenz erhaltende Funktion ausübt, nicht aber eine Funktion selbstreferentieller Differenz (vgl. Abwesenheit von Wert). Wert, der konstruiert wird, und Konkurrenz erhalten sich somit im Kontext (negativ) dialektischer Bezüge wechselseitig. Sie verweisen auf sich selbst als Form, welche ein bestimmtes Ereignis markiert, d. h. ein Ereignis der Anwesenheit von Letztelementen wie ‚Substanz‘ oder ‚Wesen‘ oder deren als Mangel ausgewiesenes Fehlen. Insofern erscheint eine methodisch an (negativ) dialektisch konstruierten Werten, d. h. eine normativ an „allgemeine(n), einzeln symbolisierte(n) Gesichtspunkte(n) des Vorziehens von Zuständen oder Ereignissen“⁸⁸⁷ orientierte Rezeption PENDERECKIS als Indikator für ein Denken in Nützlichkeitsystemen wie solchen der Konkurrenz.

⁸⁸⁷ LUHMANN, NIKLAS: *Soziale Systeme*. A.a.O., S. 433.

Schluss

Die Beobachtung, vermeintlich als ‚wissenschaftlich‘ geltende Kommunikation im Allgemeinen und musikästhetische, auf neue Musik bezogene - exemplarisch veranschaulicht am Beispiel der Rezeption PENDERECKIS - im Besonderen, erfordert, auf eingeschriebene Voraussetzungen und daran geknüpfte Grenzen zurückzuverweisen. Die Untersuchung hat gezeigt, dass Äußerungen im Kontext der Rezeption PENDERECKIS, die als ‚wissenschaftlich‘ gelten, subjektiv zugeschnitten sind und mit Äußerungssystemen einhergehen, die sich selbst gegenüber als enttäuschungsanfällig erweisen. Der an FOUCAULTS Diskursanalyse gekoppelte Anspruch, den Diskurs - hier, den wissenschaftlichen - als ‚Spiel‘ zu betrachten und diesen, so wie es die Systemtheorie NIKLAS LUHMANNs für sich vorsieht, unter Bedingungen der Kontingenz zu setzen, zeigte im Ergebnis, dass Äußerungen eine Funktion ihrer Vermittlung und daran geknüpfter Agenturen darstellen. Detaillierte, auf ihre diskursiven Funktionen zurückweisende Sprachanalysen gaben den Blick frei für Autoren, die im Schutz vermeintlich ‚wissenschaftlicher‘ Legitimation unbemerkt als Agenten auftreten. Es wurde deutlich, dass Legitimationsansprüche geltend gemacht werden, die im Verborgenen bleiben und dem Rezipienten aus marktstrategischen Gründen vorenthalten werden. Den untersuchten Aussagen war gemeinsam, dass sie - blieben sie diskursiv in einem Raum scheinbar ‚wissenschaftlicher‘ Legitimation ‚geschützt‘ - ungeprüft in einer Geltung fortschreibenden Form Vorverständnisse legitimieren, die sie für sich selbst *implizit* als geltend voraussetzen.

So macht z. B. DANUTA MIRKA ihre zugrunde gelegte Ausgangslage des Strukturalismus zwar transparent - und dieser Ansatz wurde hier unter Voraussetzungen der diskurs- und funktionsanalytischen Bedingungen FOUCAULTS und LUHMANNs hinterfragt - lässt dagegen im Verborgenen, dass sie ihre Untersuchung bereits vorab, d. h. *implizit* auf einer Metaebene *methodisch* kurzschließt. Im Kontext eines so scheinbar Voraussetzungslosen, vermeintlich Konsens widerspiegelnden Generalvertretungsanspruchs eines auf der Metaebene methodisch Abgesicherten, erweisen sich die implizit determinierenden Äußerungen als zweckorientiert. Ein maßgeblicher Nutzen liegt augenscheinlich darin, sich als Form zu eignen, die es scheinbar erlaubt, sowohl von der Musikwissenschaft als auch von anderen wissenschaftlichen Disziplinen zur systemeigenen Legitimation genutzt zu werden. Im Zuschnitt von Agenten, so zeigte sich, bilden Autoren bestimmte Vermittlungsstrategien aus, mit dem Ziel, diskursiven Äußerungen eine bestimmte Erkenntnismethode implizit vorzuordnen. Im Ergebnis schließen Autoren dazu entweder an die Dialektik HEGELS an oder sie schließen diese Erkenntnismethode im Sinne der negativen Dialektik ADORNOS aus. Unter dem Vorzeichen methodischer

Verkürzung wird dementsprechend im Verborgenen eine - im Zuschnitt HEGELS oder ADORNOS – ontologisch Fortschritt bezeugende Theorie vorausgesetzt und die jeweils daran geknüpfte *fortschrittsbezeugende Methode* reproduziert. Diesen werden Äußerungsformen - wie beispielsweise solchen, die sich auf PENDERECKI beziehen - eingeschrieben, sodass vermeintlich plurale Ereignislagen täuschend inszeniert werden.

In Eckpunkten zusammengefasst, reicht jene Inszenierung von Pluralität möglicher Formen „Neuer Musik“ - die beispielsweise der Autor HERMANN DANUSER en détail in einem Lexikonartikel ausweist, allerdings unter der einschränkenden Voraussetzung, dass ein Musikstück nicht „antimodern“ sei, wie PENDERECKIS Violinkonzert (1976) -, von über sich selbst bezeugender Modernität und moralischer Integrität des über sich selbst ‚authentisch‘ Auskunft gebenden Komponisten PENDERECKI bis hin zu dem Etikett eines ‚sonoristischen Strukturalismus‘, welchen DANUTA MIRKA im Fortschritt bezeugenden Individualstil des Komponisten musikanalytisch verankert bzw. der Erklärung REINHARD SCHULZ‘, PENDERECKI sei ein Avantgardist einer ‚gemäßigten Moderne‘, der Eingang im Abonnementbetrieb finde. In einem, so zeigte die Untersuchung, schienen die Autoren sich einig, nämlich der Fortschreibung subjektiver, ontologisch legitimierter Rezeptionskonstrukte. Dieser Modus scheinbarer Vermittlung von Erkenntnis entspricht einem Vorgang, den BERND SCHIRPENBACH in seiner bereits erwähnten Studie, besonders im Hinblick auf den Zugriff auf Notentexte, für die diskursive Fortschreibung des an HEGEL orientierten, musikästhetischen Überbaus DAHLHAUS‘ und EGGBRECHTS, als „Hermeneutische Überschreibung“ kennzeichnet. Ergänzend zur Studie SCHIRPENBACHS deckt die vorliegende Untersuchung eine Ebene der musikwissenschaftlichen Hermeneutik auf, die vor Augen führt, dass ästhetisch regulierende, die Musikwissenschaft ‚historisch‘ kennzeichnende ‚hermeneutische Überschreibungen‘ musikwissenschaftliche Sachverhalte determinieren. So bemisst sich MIRKAS ‚historisch‘ eingebettete, als ‚wissenschaftlich‘ geltende Rezeption PENDERECKIS vorab an der Ideologie und einer daraus abgeleiteten Ästhetik HEGELS, SCHULZ‘ Informationsvermittlung dagegen an der Ideologie und daraus abgeleiteter ÄSTHETIK ADORNOS, sodass als (musik-),wissenschaftlich‘ scheint, was ästhetisch *gilt*. Die vordergründig scheinbar komplexe, hintergründig hingegen entdifferenzierende und vereinheitlichende Ausgangslage eines (negativ) dialektischen Geltungsanspruchs, dessen gemeinsames Merkmal darin besteht, das Subjekt implizit als verabsolutierte Instanz vorauszusetzen, schlägt sich nieder in Formen der Legitimation, die zu erkennen geben, dass ontologisch versierte Autoren das antagonistische Prinzip der Dialektik durch Anschluss oder

Ausschluss ‚diskret‘ auf einer Metaebene fortsetzen, indem sie ihren Untersuchungsgegenstand bestenfalls im Schein kunstvoller Rhetorik plural nebenordnen, methodisch hingegen polar über-/unterordnen. Auf diese Weise machen Autorkonstrukte im Schein expliziter Erkenntnisvermittlung vom Prinzip der Über-/Unterordnung *implizit* Gebrauch.

Die daraus resultierende Ausgangslage, die deutlich machte, dass eine selbstreferenzielle Fassung anders möglicher, nicht an- oder ausschließender (Äußerungs-) Form sich als riskant und enttäuschungsanfällig erweise, zeigte, dass paradoxerweise gerade Systemunsicherheit - wie in Kapitel II beschrieben - eigentümlich manifestiert wird. Es wurde transparent, dass die implizit vorausgesetzte normativ (negativ) dialektische Verankerung erfordert, die Eigenschaft von Systemen, sich selbst (d. h. ohne Zuschnitt der Beobachtung durch andere) zu beschreiben (vgl. Selbstreferenz), systemimmanent zu unterwandern. So programmierte eine den Äußerungen eingeschriebene (negativ) dialektische Methode, mögliche Beschreibungen eines Sachverhalts vorab zu bestimmten Erklärungen um. Im Ergebnis zeigte sich, dass Systemunsicherheit insofern erwünscht, d. h. nützlich scheint, da sie sich eignet, Strategien zu bedienen, die Systemen geschuldet sind, deren Bemessungsgrundlage auf Formen der Konkurrenz basieren. Dies machte deutlich, dass Autorkonstrukte, die an die Dialektik HEGELS anschließen oder diese durch Inanspruchnahme der negativen Dialektik ADORNOS ausschließen, systemeigene Ziele nur auf Kosten der Ziele anderer, nicht an Konkurrenz orientierter Systeme, erreichen. Jene Determinierung wissenschaftlicher Rezeption durch Mechanismen des Marktes knüpft an Ergebnisse an, die GERHARD SCHULZE als eine Form der Aneignung ausweist.

Es zeigte sich, dass - in Anbetracht einer tendenziell zunehmenden Orientierung am ‚Erlebnis‘ - die soziologische Erkenntnis, nach der Rationalität in Form von „Erlebnistrationalität“ zu beobachten sei, auch in Bezug auf das Konzept ‚(musik-)wissenschaftlicher‘ Diskurse zu bedenken ist. Erlebnistrationalität, beschrieben als „instrumentelles Denken“ im „Kontext des Subjektiven“⁸⁸⁸, beobachtet GERHARD SCHULZE als einen Vorgang der Aneignung, konkret eines „Übergangs von einer langen Phase der *Naturaneignung* zu einer noch ganz am Anfang stehenden Phase der *Kulturaneignung*“.⁸⁸⁹ Ausgehend von dieser Beobachtung stellt sich hier die Frage nach dem Bezug zwischen einer Sozialgemeinschaft, die der Autor als ‚Erlebnisgesellschaft‘ markiert, d. h. als „Sozialwelt unter der Regie der Innenorientierung“⁸⁹⁰

⁸⁸⁸ SCHULZE, GERHARD: A.a.O., S. VIII-IX.

⁸⁸⁹ a.a.O., S VIII.

⁸⁹⁰ a.a.O., S VII.

und den an Wissenschaft gerichteten Ansprüchen der Rezeption PENDERECKIS, Erkenntnisse innenorientiert als ‚Erlebnis‘ aneignungsgerecht vermittelt zu bekommen. Da ein am (subjektiven) Erlebnis ausgerichteter Markt im Sinne eines ‚Erlebnismarktes‘⁸⁹¹ auf diesen abgestellte Strategien nutzt, um Ereignisse normativ als ‚Erlebnis‘ - und nicht als etwas auch anders mögliches - zum außenorientierten Zweck (der Anbieter) nachhaltiger (erlebnisrationaler) Innenorientierung (der Nachfrage) festzulegen und anzubieten, erweisen sich augenscheinlich gerade ontologisch bestimmte, *implizite* Verfahren der (negativen) Dialektik als geeignet, Erkenntnisse einheitsvermittelnd für bestimmtes, hier erlebnisrationales, Handeln zu entdifferenzieren.

Wie das Untersuchungsergebnis der vorliegenden Studie zeigt, wird in einem *im Binnenverhältnis* durch Unsicherheit und Enttäuschungsrisiko markierten Wissenschaftsfeld der Rezeption der Rezipient dann nur insoweit informiert, als er sich selbst als Teilnehmer eines auf Rezeption bezogenen Erlebnismarktes betrachtet und in dieser Funktion als Rezipient – hier als Rezipient PENDERECKIS - nützt. Vor dieser Folie wird Enttäuschungsanfälligkeit und jene damit einhergehende Unsicherheit der Vermittlungssysteme in deren Binnenverhältnis nicht nur fortgeschrieben, sondern kurioserweise, da (erlebnis-) ‚nützlich‘, dem strategisch als Erlebnisnachfrager zu aktivierenden Rezipienten, als Identität sicherndes Konzept gezielt angeboten. Für Autoren bedeutete demnach, Ereignisse der Rezeption PENDERECKIS ‚erkenntnisorientiert‘ im Zuschnitt der „Erlebnisgesellschaft“ zu vermitteln; d. h. erstens, Erkenntnisse zur Rezeption PENDERECKIS als ‚Erlebnis‘ anzubieten und zweitens, dieses Angebot möglichst aneignungsgerecht zu inszenieren.

Für eine ‚am Anfang stehende Phase der Kulturaneignung‘, in der wissenschaftliche Beobachtungsergebnisse als ‚Erlebnis‘ vermittelt werden – z. B. als Erlebnisangebot der Rezeption PENDERECKIS als fortschrittsbezeugendem ‚Künstler‘ zeitloser Romantik - macht SCHULZE die existenziellen Auswirkungen der an Konkurrenz geknüpften, über-/unterordnenden Mechanismen deutlich, indem er schreibt:

Unter Konkurrenzdruck müssen die Anbieter Strategien kollektiven Erlebnismanagements perfektionieren, um ihr Fortbestehen zu sichern. Wie lassen sich Erlebnisbedürfnisse mobilisieren? Anbieter auf dem Erlebnismarkt haben auf die Rationalität der Erlebnisnachfrage mit der Herausbildung einer Rationalität des

⁸⁹¹ a.a.O., S. 421.

Ergebnisangebots reagiert, die durch vier Strategien zu beschreiben ist: Schematisierung, Profilierung, Abwandlung und Suggestion.⁸⁹²

Allein unter dem Aspekt der Schematisierung betrachtet, zeigt sich ein - an Ausdifferenzierung gemessenes - Paradox. Dieses legt Erlebnisanbietern nahe, einerseits „viele“ zu erreichen, andererseits genau dazu eine Strategie der Entdifferenzierung zu entwickeln.

SCHULZE erläutert:

Wer viele erreichen will, muss ästhetisch spezialisierte Produkte anbieten. Am ehesten überleben diejenigen Anbieter, die in ihren Produkten an Schemata appellieren [...] Das Produkt ist mit einem semantischen Code ausgestattet (beispielsweise „Individualität«, »Niveau«, »Harmonie« usw.), der wie ein Schlüssel wirkt und den Zugang zu denjenigen eröffnet, deren allgemeine Erlebnisdisposition mit demselben Code zu beschreiben ist [...] Ein leicht zu fassendes Beispiel ist der Musikmarkt mit seinen Schematisierungen von (a) E-Musik, (b) volkstümlicher Musik [...] und (c) moderner Musik [...] Es ist eine marktstrategische Selbstverständlichkeit, Grenzüberschreitungen zu vermeiden, um die Produkte so eindeutig wie möglich einer Zeichengruppe zuzuordnen.⁸⁹³

Aus der Perspektive einer gezielt ‚eindeutigen‘ Zuordnung zu einem „semantischen Code“ lassen sich die ermittelten Verfahren von Anschluss und Ausschluss als eine Bedingung für „Codierung“ auf der vorverordnenden Metaebene qualifizieren. Solcherart „Codierung“ geht beispielsweise einher mit Terminologien wie „Substanz“ oder „Wesen“ sowie mit deutlich konnotierenden, Wert zuschreibenden oder ‚Nicht-Wert‘ bestimmenden Formulierungen, wie sie in der Untersuchung z. B. in Bezug auf MIRKA am Begriff „Chaos“ oder bei REINHARD SCHULZ am Ausdruck „Refugien der Avantgarde“ beschrieben wurden.

Im Weiteren lässt sich nach Bedingungslagen fragen, die auf der einen Seite eine „Erlebnisdisposition“ voraussetzen, die „mit dem selben Code zu beschreiben ist“⁸⁹⁴ wie das Produkt - hier z. B. die Erlebnisdisposition, sich durch das Produkt der Vermittlung, PENDERECKI sei ein Vertreter einer „gemäßigten Moderne“, der Eingang im Abonnementbetrieb finde, in seiner Ausrichtung als ‚unmittelbar Glück suchender‘ Rezipient PENDERECKIS durch diese Aussage (subjektiv) „bestätigt“ oder „nicht bestätigt“ zu fühlen - , auf der anderen Seite jedoch auch „Grenzen“ markieren. So kann z. B. danach gefragt werden,

⁸⁹² a.a.O., S. 439-440.

⁸⁹³ a.a.O., S. 440.

⁸⁹⁴ a.a.O.

welche Schemata mit einem „semantischen Code“ eines „Sonoristic Structuralism“ angesprochen werden *sollen* und welche gerade nicht. Daran anknüpfend lässt sich ermitteln, inwieweit Grenzen als bestimmte deutlich werden. Werden Grenzen semantischer Zuordnungen „überschritten“, wie beispielsweise in Form von Äußerungen, die PENDERECKI oder sein Oeuvre nicht als ‚strukturalistisch‘, ‚authentisch‘, ‚modern‘ oder ‚avantgardistisch‘ codieren, sondern als *post*strukturalistisch oder *post*modern bezeichnen, kann genau jene Differenz transparent werden, die Grenzen im Kontext aneignungsnützlicher Über-/Unterordnung als bestimmte ausweist und so als ein Ergebnis ihrer - Aneignung befördernden - Voraussetzungen. Zu prüfen bleibt, inwieweit poststrukturalistische oder postmoderne Zuschreibungen nicht als Beschreibungen, sondern als ‚semantische Codes‘ im Diskurs zu ‚Neuer Musik‘ verwendet werden, sodass aufzudecken ist, welche Schemata diese Termini in ihren diskursiven Bezügen ggf. bedienen *sollen* und welche gerade nicht. Auszudifferenzieren ist somit die Frage von Aneignungsverfahren von Termini, die diskursiv zu ‚semantischen Codes‘ *gemacht* werden.

Effekte rufen z. B. eine spannungserzeugende Rhetorik hervor, wie sie die Personifizierung von Musik, die nicht Zuflucht in Refugien der Avantgarde nehmen müsse, suggeriert oder das zielgerichtete Bedienen alltagsästhetischer Schemata, insbesondere des Spannungsschemas. Die Ausrichtung des Rezeptionsangebots auf alltagsästhetische Schemata, d. h. auf „gemeinsame Elemente im persönlichen Stil vieler Menschen“⁸⁹⁵ zeigt sich z. B. in *Inszenierungen klerikaler Bezüge*, wie sie am Textbeispiel REINHARD SCHULZES im Kontext von Legitimation durch Ausschluss deutlich wurde. Als eines der „drei kollektiven Hauptmuster des persönlichen Stils“⁸⁹⁶, so SCHULZE, sei „das Spannungsschema das historisch jüngste“.⁸⁹⁷ Ausgehend von „drei Bedeutungsebenen einer Hermeneutik des persönlichen Stils“ wird im genannten Beispiel REINHARD SCHULZES insbesondere an die Ebene der Distinktion appelliert. Für die stilbildende Bedeutung von Distinktion im Rahmen des Spannungsschemas legt SCHULZE dar: „Diese Art von Distinktion ist *antikonventionell*. Unentdeckt bleibt meist die dieser Distinktion innewohnende Paradoxie, dass auch Unkonventionalität zur Konvention werden kann“.⁸⁹⁸ Auf Fortsetzung von Tradition verweisen dann z. B. „Distinktionsmuster“.⁸⁹⁹

SCHULZE macht deutlich:

⁸⁹⁵ a.a.O., S.141.

⁸⁹⁶ a.a.O., S.153.

⁸⁹⁷ a.a.O.

⁸⁹⁸ a.a.O., S.156.

⁸⁹⁹ a.a.O., S.136.

Nur die erkannte Tradition kann gestürzt werden. Abgelenkt von der Unkonventionalität der Zeichenebene folgen die Erlebniskonsumenten in der Bedeutungsebene den alten Mustern, auch in angeblich traditionslosen Zeiten.⁹⁰⁰

Aus musikwissenschaftlicher Sicht verweist insbesondere jene methodisch durch Anschluss und Ausschluss sichergestellte Legitimation auf sich selbst als Form der ‚Postfiguration musikästhetischer Strategien in der Gegenwartskultur‘, so wie BETTINA SCHLÜTER sie in ihrer Studie vorgestellt hat, vornehmlich in den für die Rezeption PENDERECKIS geltend gemachten Figuren der ‚Authentizität‘ und der ‚Urheberschaft‘. Ergänzend dazu konnte anhand der Untersuchung der konkurrenzbedingte Ausschluss *methodisch* auch anders möglicher Legitimation, am Beispiel der Rezeption PENDERECKIS, transparent gemacht werden. Darüber hinaus konnte offengelegt werden, dass Erkenntnisgewinne - hier vornehmlich Erkenntnisse der musikwissenschaftlichen Disziplin - nicht hermetisch auf sich selbst, sondern auf interdisziplinäre Bezüge zurückverweisen. Vor dieser Ausgangslage sind sie einmal mehr auch interdisziplinär ausdifferenzieren als Legitimationsstrategien von Autoren, die als Teilnehmer des Erlebnismarktes über Anschluss und Ausschluss die Aneignung wissenschaftlicher Äußerungen als ein auf innenorientierte Rezeption zugeschnittenes ‚Erlebnisangebot‘ (außenorientiert) steuern.

Vor diesem Hintergrund einer metatheoretisch und interdisziplinär auf Wissenschaft gerichteten Perspektive wäre im Weiteren ausdifferenzieren, in welcher Weise es sich um einen „Übergang“ zu einer „noch ganz am Anfang stehenden Phase der *Kulturaneignung*“ handelt, einem Ereignis, das zugespitzt auf die Formulierung „Übergang – Wohin?“⁹⁰¹ u. a. Fragen aufwirft nach Aneignung und Aneignungsbedingungen ‚wissenschaftlicher‘ Legitimation musikästhetischer Kommunikation als ‚Erlebnis‘.

⁹⁰⁰ a.a.O., S.137.

⁹⁰¹ a.a.O., S. I.

Literaturverzeichnis

Adamzik, Kirsten: *Textsorten – Texttypologie: Eine kommentierte Bibliographie.*

Münster 1995.

Adorno, Theodor Wiesengrund: *Negative Dialektik.* Frankfurt a. M. 1975.

Ders.: *Philosophie der neuen Musik.* Mannheim 1958.

Adorno, Gretel/ Tiedemann, Rolf: *Adorno. Ästhetische Theorie.* Frankfurt a. M. 1970.

Adrian, Thomas: *Polish music since Szymanowski.* New York 2005.

Altmann, Jörg: *Volkswirtschaftslehre.* Stuttgart 2003.

Arnold, Wilhelm/ Eysenck, Hans Jürgen/ Meili, Richard: *Lexikon der Psychologie.*

Bd. 2. Freiburg 1991.

Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“. In: Fotis Jannidis/ Gerhard Lauer/ Matías Martínez und Simone Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft.* Stuttgart 2000.

S. 185-193.

Ders.: *Le plaisir du texte.* Paris 1973.

Bateson, Gregory: *Steps to an Ecology of Mind.* San Francisco 1972.

Berger, Peter L./ Luckmann, Thomas: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit.*

Frankfurt a. M. 1991.

Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft.*

Frankfurt am Main 1982.

Brinker, Klaus: *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und*

Methoden. 7., überarb. Aufl. Berlin 2010.

Bußmann, Hadumod: *Lexikon der Sprachwissenschaft.* Stuttgart 1990.

Dahlhaus, Carl, Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): *Brockhaus Riemann Musiklexikon.*

Bd. 3. München 1995.

Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*

Band 6. Wiesbaden 1980.

- Danto**, Arthur: *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspektive*.
New York 1992.
- Danuser**, Hermann: „Neue Musik“. In: Ludwig Finscher: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 7. Stuttgart 1997. S. 75-122.
- Ders.:** *Die Musik des 20. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Bd.7.
Stuttgart 1984.
- Ders.:** „Moderne, Postmoderne, Neomodern - ein Ausblick“. In: Carl Dahlhaus (Hrsg.):
Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd 7. Die Musik des 20. Jahrhunderts.
Regensburg 1984. S. 392-415.
- Danuser**, Hermann/**Krummacher**, Friedrich : „Der ‚Gott der Harmonien‘ und die ‚Pfeife
des Pan‘: über richtiges und falsches Hören in der Musikästhetik des 18. und 19.“.
Jahrhunderts / Bernd Sponheuer.– 1 Notenbeisp.
In: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* / hrsg.
von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher. – Laaber : Laaber-Verlag,
1991.
- Danuser**, Hermann: „Institutionen der Neuen Musik“. In: Carl Dahlhaus (Hrsg.): *Neues
Handbuch der Musikwissenschaft. Bd 7. Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber
1984. S. 114-129.
- De la Motte-Haber**, Helga (Hrsg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*.
Laaber 2000.
- Dies.:** *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber 2002.
- Dollase**, Rainer/**Rüsenberg**, Michael/**Stollenwerk**, Hans J.: *Demoskopie im Konzertsaal*.
Mainz 1986.
- Eggebrecht**, *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert. Band 1. Handbuch der
musikalischen Terminologie*. Stuttgart 1995.
- Eggebrecht**, Hans Heinrich: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der
Musik*. Wilhelmshaven 1977.

- Elkins, James:** *Master narratives and their discontents*. New York, Great Britain 2005.
- Enberg, Jan:** „Fachtextsorten und Wissenstransfer“. In: Habscheid,, Stephan (Hrsg.): *Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen. Linguistische Typologien der Kommunikation*. Berlin/New York 2011, S. 190- 205.
- Fandrych, Christian/Thurmair, Maria:** *Textsorten im Deutschen. Linguistische Analysen aus sprachdidaktischer Sicht*. Tübingen 2011.
- Fehr, Johannes/Michel, Matthias/Orland, Barbara** (Hrsg.): *Ferdinand de Saussure: Linguistik und Semiologie. Notizen aus dem Nachlass – Texte, Briefe und Dokumente*. Frankfurt a. M. 1997.
- Figuth, Rolf:** „Polnische Literatur in Deutschland zwischen 1956 und 1968“. In: Heinz-Dieter Weber: *Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik. Konstanzer Diskussionsbeiträge zur Praxis der Literaturgeschichtsschreibung*. Stuttgart 1982. S. 101-120.
- Finscher, Ludwig:** *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber 1984.
- Ders.:** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* Bd. 7. Stuttgart 1997.
- Ders.:** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* Bd. 8. Stuttgart 1998.
- Ders.:** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 13. Stuttgart 2005.
- Fischer, Erik:** „Tendenzen der Penderecki-Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland“. In: Wulf Konold (Hrsg.): *Deutsch-polnische Musikbeziehungen (Musik ohne Grenzen Bd. 2)*. München 1987. S. 129-145.
- Ders.:** *Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert*. Wiesbaden 1982.
- Ders.:** (Hrsg.): *Monolithographien, Bd. II. Bernd Schirpenbach: Ästhetische Regulation und hermeneutische Überschreibung. Zum Begriff und zur musikwissenschaftlichen Funktion einer korrelativen Hermeneutik im Ausgang von Interpretations- und*

- Wissenschaftskonzeptionen bei Dahlhaus und Eggebrecht*. Stuttgart 2006.
- Ders.:** (Hrsg.): *Monolithographien*, Bd. III. Eckhard Gropp: *Neue musikalische Wirklichkeiten. Funktionalisierungen von Musik in der Erlebnisgesellschaft*. Stuttgart 2007.
- Fischer**, Hans-Dieter/ **Uerpmann**, Horst: *Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft. Ein Arbeitsbuch*. München 1992.
- Fix**, Ulla: „Das Rätsel. Bestand und Wandel einer Textsorte. Oder: Warum sich die Textlinguistik als Querschnittsdisziplin verstehen kann“. In: Irmhild Barz / Ulla Fix, Ulla/ Marianne Schröder/ Georg Schuppener (Hrsg.): *Sprachgeschichte als Textsortengeschichte*. Frankfurt a.M. 2000, S. 183-210.
- Fludernik**, Monika/ **Huml**, Ariane (Hrsg.): *Fin de siècle*. Trier 2002.
- Foucault**, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main 2003.
- Ders.:** *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main 1973.
- Ders.:** „Was ist ein Autor? In: Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Matías Martínez und Simone Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000. S. 198-229.
- Franke**, Ursula/ **Oesterle**, G.: „Gefühl“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 3. Darmstadt 1971 – 2007. S. 82-89.
- Fricke**, Harald/ **Zymner**, Rüdiger: *Einübung in die Literaturwissenschaft: Parodieren geht über Studieren*. Paderborn 1996.
- Gawlick**, G.: „Rationalismus“. In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 8. Darmstadt 1971 – 2007. S. 44-48.
- Gfrereis**, Heike (Hrsg.): *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart 1999.
- Gläser**, Rosemarie *Fachtextsorten im Englischen*. Tübingen 1990.
- Gojowy**, Detlef: *Schostakowitsch*. Hamburg 2002.
- Göpferich**, Susanne: *Interkulturelles Technical Writing. Fachliches adressatengerecht vermitteln*. Tübingen 1998.
- Grabner**, Hermann: *Allgemeine Musiklehre*. Kassel 1988.

- Gruber, Uta:** *Grundlagen der Volkswirtschaftslehre*. München 2000.
- Habermas, Jürgen:** *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt a. M. 1985.
- Häusler, Josef:** *Musik im 20. Jahrhundert. Von Schönberg zu Penderecki*. Bremen 1969.
- Hager, F. P.:** „Episteme“. In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 2. Darmstadt 2007. S. 588-593.
- Hardy, J./Meier-Oeser, S.:** „Wissen“. In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 12. Darmstadt 2007. S. 855-856.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:** *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt am Main 1986.
- Heinrich, G. (Hrsg.):** *Dichtungen, Schriften, Briefe*. Berlin 1984.
- Heiring, Werner:** *Im Kreislauf der Wirtschaft*. Köln 2005.
- Heister, Hanns-Werner (Hrsg.):** *Komponisten der Gegenwart*. Loseblatt-Lexikon. München 2012.
- Ders.:** *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. 1945-1975*. Laaber 2005.
- Herring, H.:** „Erscheinung“. In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 2. Darmstadt 1971 – 2007. S. 724-726.
- Hoensch, Jörg:** *Geschichte Polens*. Stuttgart 1990.
- Holzer, Jerzy:** *Polen und Europa. Land, Geschichte, Identität*. Bonn 2007.
- Homma, Martina:** *Medienwirbel um Penderecki. ‚Mein ganzes Schaffen ist eine Selbstzitat‘*. Krzysztof Penderecki in einer Fernsehdiskussion. In: *Musiktexte: Neue Zeitschrift für Musik* (96). Februar 2003. Köln 2003. S. 89-93.
- Jäger, Ludwig (Hrsg.):** *Ferdinand de Saussure. Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlass*. Frankfurt a. M. 2003.
- Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martínez, Matías/ Winko, Simone (Hrsg.):** *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999.
- Jauß, Hans Robert:** *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M. 1970.

- Kandinsky, Wassily:** *Über das Geistige in der Kunst*. Bern 1970.
- Kant, Immanuel:** *Kritik der reinen Vernunft*. Stuttgart 1993.
- Kesting, Jürgen:** „Penderecki – Kein Mann der leisen Töne“. In: *Merian*. München 2001. S. 35-37.
- Klinger, Cornelia:** „Modern/Moderne - ein irritierender Begriff“. In: Karlheinz Barck (Hrsg.) *Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 4*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart 2002. S. 121-167.
- Kobusch, Th.:** „Metaphysik“. In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 5. Darmstadt 2007. S. 1186-1188.
- Kohlenberger, H. K.:** „Idealismus, kritischer“. In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 4. Darmstadt 2007. S. 30-33.
- Kranz, M./Bien, G.:** „Philosophie“. In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7. Darmstadt 2007. S. 573-583.
- Krause, Wolf-Dieter:** „Zum Begriff der Textsorte“. In: Ders. (Hrsg.): *Textsorten. Kommunikationslinguistische und konfrontative Aspekte*. Frankfurt a. M. 2000. S. 11-33.
- Kremer, Detlef:** *Romantik*. Stuttgart 2003.
- Kron, Olaf:** *Probleme der Texttypologie. Integration und Differenzierung handlungstheoretischer Konzepte in einem Neuansatz*. Frankfurt a. M. 2002.
- Kvam, Sigmund:** „Fachkommunikation und Klassifizierung Fachtexten“. In *Fachsprache* 20 (1998) H.1/2, S. 29-36.
- Loos, Helmut/ Keym, Stefan (Hrsg.):** *Krzysztof Penderecki. Musik im Kontext*. Konferenzbericht. Leipzig 2003. Leipzig 2006. S. 1-5.
- Luhmann, Niklas:** *Einführung in die Systemtheorie*. Hg. von Dirk Baecker. Heidelberg 2004.
- Ders.:** *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*. Bern 1994.
- Ders.:** *Die Wirtschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1994.
- Ders.:** *Soziale Systeme*. Frankfurt am Main 1988.

- Lück, Hartmut:** „Penderecki, Krzysztof“. In: Horst Weber (Hrsg.): *Komponistenlexikon. 350 werkgeschichtliche Portraits*. Kassel 2003. S. 449-450.
- Luks, Leonid:** *Katholizismus und politische Macht im kommunistischen Polen 1945-1989. Die Anatomie einer Befreiung*. Wien 1993.
- Lyotard, Jean-Francois:** „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“ In: Peter Engelmann (Hrsg.): *Postmoderne und Dekonstruktion*. Stuttgart 1999. S. 33-48.
- Malecka, Teresa:** *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-Century Theatre*. Krakau. Akademia Muzyczna 1999.
- Mann, Thomas und seine Brüder.** Frankfurt a. Main, 2007.
- Maturana, Humberto R./ Varela, Francisco J.:** *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens*. Bern 1984.
- Ders:** *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit: Ausgewählte Arbeiten zur biologischen Epistemologie*. Braunschweig 1982.
- Meinhardt, H.:** „Idee“. In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 4. Darmstadt 2007. S. 55-65.
- Miebach, Bernhard:** *Soziologische Handlungstheorie: Eine Einführung*. Wiesbaden 2006.
- Mölk, Ulrich (Hrsg.):** *Europäische Jahrhundertwende. Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900*. Göttingen 1999.
- Müller, Ernst:** „Romantisch/Romantik“. In: Karlheinz Barck (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 5. Stuttgart 2003. S. 315-344.
- Müller, W. G.:** „Stil“. In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 10. Darmstadt 2007. S. 150-159.
- Oeing-Hanhoff, L.:** „Geist“. In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 3. Darmstadt 2007. S. 154-157.
- Penderecki, Krzysztof:** *Labyrinth of time. Five addresses for the end of the millennium*.

Chapel Hill 1988.

Petrik, Ursula: *Die Leiden der neuen Musik. Die problematische Rezeption der Musik seit etwa 1900.* Wien 2008.

Reiner, H.: „Gut, das Gute, das Gut“. In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Bd. 3. Darmstadt 2007. S. 938-946.

Risse, W.: „Dialektik“. In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Bd. 2. Darmstadt 2007. S. 164-167.

Rücker, S.: „Dekadenz“. In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Bd. 2. Darmstadt 2007. S. 47-48.

Ruoff, Michael: *Foucault – Lexikon: Entwicklung, Kernbegriffe. Zusammenhänge.* Paderborn 2007.

Scheerer, Thomas: *Ferdinand de Saussure.* Darmstadt 1980.

Schlüter, Bettina: „Musikwissenschaft /Sound Studies“. In: Jens Schröter (Hrsg.): *Handbuch Medienwissenschaft.* Stuttgart 2014. S. 207-226.

Dies.: „Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft“. In: Stephan Conermann: *Was ist Kulturwissenschaft? Zehn Antworten aus den „Kleinen Fächern“.* Bielefeld 2012. S. 233-254.

Dies.: „Musikwissenschaft als Sound Studies. Fachhistorische Perspektiven und wissenschaftstheoretische Implikationen“. In: Axel Volmar (Hrsg.): *Auditive Medienkulturen/Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung.* Bielefeld 2013. S. 207-225.

Dies.: „Organized Sound und musikalische Form - Historische Transformationen des Performativen“. In: Arno Mungen/Ernst Wolf-Dieter: *Sound und Performance.* Würzburg 2014. S. 37-51.

Dies.: *„Hugo Distler“ [elektronische Ressource]: musikwissenschaftliche Untersuchungen in systemtheoretischer Perspektivierung.* Stuttgart: Steiner 2000.

Dies.: *Murmurs of Earth. Musik- und medienästhetische Strategien um 1800 und ihre*

- Postfigurationen in der Gegenwartskultur*. Stuttgart 2007.
- Schmid, Wolf:** *Elemente der Narratologie*. Berlin/Boston 2014.
- Schrenk, Walter:** *R. Strauss u. d. neue Musik*. Berlin 1924.
- Schulz, Reinhard:** „Der Überdruss am Fortschritt. Die Materialdiskussion und die Postmoderne“. In: Otto Kolleritsch (Hrsg.): *Der Fall „Postmoderne“ in der Musik. Wiederaneignung und Neugewinnung*. Wien, Graz 1993. S. 160-170.
- Schulze, Gerhard:** *Die Erlebnisgesellschaft*. Frankfurt am Main 2005.
- Schütz, Alfred:** *Strukturen der Lebenswelt*. Konstanz 2003.
- Schwinger, Wolfram:** *Penderecki. Leben und Werk*. Mainz 1994.
- Seehaber, Ruth:** *Die »Polnische Schule« in der Neuen Musik. Befragung eines musikhistorischen Topos*. Köln 2009.
- Seidel, Wilhelm:** „Stil“. In: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil Bd. 8. Stuttgart, Weimar 1998. S. 1740-1759.
- Ders.:** *Werk und Werfbegriff in der Musikgeschichte*. Darmstadt 1987.
- Smith, Adam:** *Der Wohlstand der Nationen*. München 1978.
- Spitzer, John:** „Style and the Attribution of Musical Works“. In: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matías Martínez/Simone Winko (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999, S. 495-510.
- Sponheuer, Bernd:** *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichtotomie von ›hoher‹ und ›niederer‹ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*. Kassel 1987.
- Steinbrenner, Jakob:** „Wertung, Wert“. In: Karlheinz Barck (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe, Bd.7. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart 2002. S. 588-617.
- Stekeler-Weithofer, P.:** „Satz vom ausgeschlossenen Dritten“. In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 8. Darmstadt 2007. S. 1198-1202.

- Ders.:** „Satz vom (ausgeschlossenen) Widerspruch“: In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 8. Darmstadt 2007. S. 1202-1205.
- Strauß,** Dietmar (Hrsg.): *Eduard Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*. Mainz 1990.
- Sulzer,** Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Reprografischer Nachdruck, Leipzig 1792. Hildesheim 1967.
- Szaif,** E.: „Wahrheit“. In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd.12. Darmstadt 2007. S. 48-54.
- Thomas,** Adrian: *Polish Music since Syzmanowsky*. New York 2008.
- Trappe,** T.: „Wirklichkeit“. In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 12. Darmstadt 2007. S. 829-846.
- Trilling,** Lionel: *Das Ende der Aufrichtigkeit*. München 1980.
- Ullrich,** Wolfgang: „Kunst, Künste, System der Künste“. In: Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3. Stuttgart 2000. S. 557-616.
- Völmicke,** Elke: *Das Unbewusste im deutschen Idealismus*. Würzburg 2005.
- Warnke,** Ingo H. (Hrsg.): *Diskurslinguistik nach Foucault. Theorie und Gegenstände*. Berlin 2007.
- Watzlawick,** Paul: *Die Möglichkeit des Andersseins. Zur Technik des therapeutischen Dialogs*. Bern 2007.
- Wehner** Julia, **Schütz** Alfred: *Alltagsverständnis menschlichen Handelns und Implikationen für die Sozialwissenschaften*. Norderstedt 2011.
- Weise,** Peter: *Neue Mikroökonomie*. Heidelberg 2005.
- Willems,** Marianne: „Wider die Kompensationsthese. Zur Funktion der Genieästhetik der Sturm-und-Drang-Bewegung“. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 2, Bamberg 1999. S. 1-40.
- Winko,** Simone: „Diskursanalyse, Diskursgeschichte“. In: Heinz Ludwig Arnold, Heinrich

- Detering (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München 1996. S. 463-478.
- Wolf**, Werner: „Erzählsituation“. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart 2004. S. 49-50.
- Wörner**, Karl Heinrich (Hrsg.): *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*. Göttingen 1993.
- Zeltner**, H.: „Idealismus, Deutscher“. In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 4. Darmstadt 2007. S. 30-33.
- Ders.**: „Idealismus, absoluter“. In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 4. Darmstadt 2007. S. 33-34.

Online

<http://www.capriccio-kulturforum.de/index.php?thread/2114-penderecki-krzysztof---verrat-ander->avantgarde>

Fischer, Christian: „Texte, Gattungen, Textsorten und ihre Verwendung in Lesebüchern“. <https://d-nb.info/1008286524/34> (Letzter Zugriff Februar 2020).

Heimerdinger, Julia: *Sprechen über Neue Musik. Eine Analyse der Sekundärliteratur und Komponistenkommentare zu Pierre Boulez' Le Marteau sans maître (1954), Karlheinz Stockhausens Gesang der Jünglinge (1956) und György Ligetis Atmosphères (1961)*. Berlin, elektronische Publikation 2014.

Huber, Hans Dieter: Interview mit Niklas Luhmann am 13.12.1990 in Bielefeld. In: *Texte zur Kunst*. Vol I. Heft Nr. 4. Sept. 1991.

<http://www.http://www.hgb-leipzig.de/artnine/huber/aufsaeetze/luhmann.html>

Kulturfibel: Die Teufel von Loudun. www.kultur-fibel.de

Meyer, Thomas: Krzysztof Penderecki: „Die Musik ist in meine Richtung gegangen“. In: Schweizer Radio und Fernsehen (SRF), 27. November 2013.

<http://www.srf.ch/kultur/musik/krzysztof-penderecki-die-musik-ist-in-meine-richtung-gegangen>

Schlegel, Friedrich: Fragmente [Athenäums- Fragmente]. Mit Beiträgen von August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schleiermacher und Novalis.

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Fragmente>

Schultz, j Wolfgang-Andreas: Avantgarde und Trauma. Die Musik des 20. Jahrhunderts und die Erfahrungen der Weltkriege. In: Lettre International, Berlin 2005. Nr.71. S.92-97. <http://www.lettre.de>

Smith, Adam: *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. London 1776.

(Sálvio Marcelo Soares. Lausanne 2007, S. 16. MetaLibri Digital Library).

http://www.ibiblio.org/ml/libri/s/SmithA_WealthNations_p.pdf (Letzter Zugriff, April 2020).

Thomas, Adrian: Penderecki, Krzysztof. In: Stanley Sadie (Hrsg.): Grove Music Online. In:

Oxford Music online. Artikel url:
<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/21246> (Oxford University Press 2007- 2008).

Yorgason, Brent: Abstract zu Danuta Mirka: The Sonoristic Structuralism of KRZYSZTOF PENDERECKI. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.mirka.html>. 18. November 2002.