

Manierismus und Zerfall im Kontext von Globalisierung und Digitalisierung

von Ernst Helmuth Flammer

I.

Wir setzen die Debatte um eine Remedur des Manierismusbegriffes, die auch Anlaß für dieses Kolloquium ist, jene Debatte, die er erst in jüngster Zeit in Gang gekommen ist und die diesen aus seiner historisierend verengten Umklammerung als reinen Epochenbegriff zu befreien versucht, als bekannt voraus¹. Diese Debatte erscheint überfällig angesichts des zu allen Kunstepochen und in allen Kunstsparten, sei es in der Musik, sei es in der Literatur, der Malerei und der Architektur, sei es in den frühmittelalterlichen „*septem artes liberales*“², jenen zu seiner Zeit als die „*Sieben Freien Künste*“ stets vorhandenen Phänomens spielerischer Ausuferung und Übertreibung vorhandener ästhetischer Ansätze weg von deren Kernsubstanz. Manierismus ist nicht *Stil*, sondern ein methodischer Ansatz künstlerischen Fortschreitens, Manierismus ist spielerische Bewegung andauernder luzider variativer Veränderung und Stillstand zugleich. Dies macht ihn zum omnipräsenten Phänomen in Geschichte und Gegenwart. In letzterer Variante des Statischen und Invarianten ist er dem Zerfall preisgegeben. Von den meisten Autoren bis zur heutigen Zeit wird jenes Übertreiben und Ausufern negativ konnotiert und mit Hilfe des scheinbar und nach eingebürgerter Sichtweise statischen und invarianten Begriffes ‚*Manierismus*‘, die das Denken kategorisch verweigert, ummantelt mit einer Aura des ‚*Abschätzigen*‘ abgeurteilt. Dabei erscheint der Begriff Manierismus alles andere als invariant, auch nicht homogen, nicht indifferent, er eröffnet selbst in dem dem Manierismus phänomenologisch innewohnenden Zerfall neue und wegen des ‚*Spielerischen*‘ (*Maniera*), welches ihm immanent einbeschrieben ist, absolut überraschende künstlerische Perspektiven, verfügt zudem über ein nahezu unendliches kreatives Potenzial, welches nach konstruktiver ästhetischer Weiterentwicklung emphatisch verlangt und vielgestaltige, kontingente künstlerische Räume erschließt und weiter: öffnet.

¹ Grundlegendes dazu: Claus-Steffen Mahnkopf, *Kunstimmanente Remedur. Das Manierismusproblem*, MusikTexte, Heft 49 (1993), S. 23 – 26; weiter: Ernst Helmuth Flammer, *Manierismus und Zerfall*, in: *Fortschritt, was ist das...?*, hg. v. E. H. Flammer, (Wolke-Verlag) Hofheim 2014, S. 489 – 516.

² Die Sieben Freien Künste (*septem artes liberales*) wurden so benannt, weil sie gegenüber den praktischen Künsten (*artes mechanicae*), die eher als Kunstgewerke angesehen wurden, als höherrangig galten. Sie sind ein in der Spätantike entstandener Kanon von Studienfächern. Im Hochmittelalter feierten sie in der Rezeption ihre Hochblüte im Sinne von modernen Wissenschaften. Oft fanden sie sich höchst kunstvoll in skulpturalen Darstellungen wieder, zuweilen auf tendenziell manieristische, für ihre Zeit sehr freie Art in den frühmittelalterlichen Abteien St. Gallen und Reichenau. Diese hochentwickelte, hochrangige ‚*fortschrittliche*‘ Kunstauffassung gibt Zeugnis von der einst überragenden Bedeutung dieser Abteien. Aus den freien Künsten bestand traditionell die einem freien Manne ziemende Bildung. Ihre symbolische Siebenzahl ist nachweislich erst in der Spätantike (etwa dem frühen Judentum und durch dieses inspiriert) nachweisbar. Das *Trivium* umfaßte die Disziplinen der *Grammatik*, der *Rhetorik* und der *Dialektik* als logisch-argumentative Fächer, wobei besonders bei Cicero und Seneca die Rhetorik spielerisch-manieristische Züge aufwies. Das *Quadrivium* umschloß die Fächer *Arithmetik*, *Geometrie*, *Musik* und *Astronomie* (mit der *Astrologie* als Teilgebiet). Insbesondere der Musik sind der Rhetorik gleich schon früh manieristische Ausschweifungen nicht fremd. In manchen Überlieferungen und auch Darstellungen (etwa im *Hortus Deliciarum* der Herrad von Landsberg um 1180) thront als Metadisziplin die *Philosophie*.

Der Begriff des ‚*Übergangs*‘ ist nach konventionellem Gebrauch neben seiner alleinigen Verwendung als Epochenbegriff dem Begriff des Manierismus‘ als Subinhalt einbeschrieben. Übergang beschreibt keine ästhetische Kategorie, weil alles dem Fluß ständiger (spielerischer) Veränderung unterworfen ist und nahezu nichts sich als stilbildend und in diesem Sinne stabilisierend als beschreibbar erweist. Im Übergang induziert ein Anarchisches, nach vorn und nach allen Seiten Offenes in radikaler Verweigerung des *Stillstands*, es sei denn, es ist ohne Grund und damit ohne geistige und künstlerische Substanz und *steht* damit quasi als ‚Sturm im Wasserglas‘ *still*, das Gegenteil von ‚*Stabilität*‘ und noch mehr: als einer solchen der Gewißeiten, was sich letztlich der Kunst dem Wesen nach als axiomatisch erweist, als ein dem Wesen der Kunst entsprechendes Suchendes. Es zeigt sich als grenzenlos Offenes, neugierig für das/ein Kommendes, ohne zu wissen, was es ist. Ist dieses Suchen spielerisch, ist es manieristisch. Und dieses Manieristische ist als ein wahrhaft konstitutiv Suchendes stets *konstruktiv* und nicht in einem Unverbindlich-Spielerischen und mehr noch, in additiven spielerischen Modulen sich Ergehendes dem *Zerfall ohne Wiederkehr* ausgeliefert. Der Übergang gleicht dem Verlassen der Gewißeiten ohne Trapez, nach vorn ins Offene, ohne zu wissen: was ist etwa in 10, 15 Jahren. Dem Begriff des Übergangs ist jedoch Bewegung immanent, also nicht Stillstand, sondern Veränderung, Entwicklung, Evolution, zuweilen Ruption und Eruption, alles Koinzidenzen, die axiomatisch Kunst ausmachen, die nicht das Unveränderlich-Statistische sind, sondern ihr Nichtidentisches, die nicht homogen, sondern Emergenz von Individuation, damit heterogen sind. Der Übergang ist des Petit Bourgeois ärgster Feind in seiner und dem schöpferischen Manierismus ureigenen Unberechenbarkeit. Genau dies haßt der Petit Bourgeois mit Ingrim, der es sich gerne bequem einrichtet im Reich der Berechenbarkeit, der Sicherheit der Freiheit auch im Kunstbereich vorzieht und jedes Risiko zu meiden sucht. Es ist jener Petit Bourgeois, der das einem künstlerischen Schöpfungsprozess immanent Anarchische haßt, der gesellschaftlich gesehen, im Extremfall die auch noch so harte und menschenverachtende Diktatur nicht nur der Anarchie im Denken, sondern auch der Demokratie klammheimlich vorzieht. Sie ist ihm lieb, weil alles überschaubar, sicher und geregelt erscheint, gewiß und ordentlich, er zieht die rigide Ordnung dem anarchischen nach vorn Offenen allemal vor. Es geht ihm die Empathie zur Neugierde auf sehr grundsätzliche Weise ab, die einen Künstler, und besonders den spielerisch suchenden Manieristen naturgemäß auszeichnet. Er ist es vor allem, der Manierismus als Epochenbegriff abtut, der Manierismus negativ konnotiert, weil er dieses ihm unheimliche Phänomen gerne aus seinem Bewußtsein verdrängt. Es ist der Petit Bourgeois, der sich weigert, Manierismus künstlerisch kreativ zu denken, weil er sich bedroht fühlt vom anarchisch, spielerisch offenen und suchenden Wesen des *konstruktiven* Manierismus. Darin mag ein Grund liegen, warum sich der größte Teil der etablierten bürgerlichen Kunstwissenschaften einer Befassung mit dem Manierismusproblem, einer ästhetischen Kernfrage von außerordentlichen künstlerisch-kreativem Potential, öffnet sich das Denken, immer noch entzieht, mehr noch: beharrlich verweigert. Kunst ist stets auf der Suche in der ihr eigenem ständigen Wandel.

Das Äquivalent des Petit Bourgeois und seines falschen Kunstverständnisses ist das ob seiner vermeintlichen Popularität epidemisch verbreitete statische und invariante Kunstgewerbe, welches seine Popularität auf dem Massenphänomen des schlechten Geschmacks gründet, das im Manufakturrellen des nicht Individuierten verharrt, und im beliebig Wiederholbaren und Vervielfältigbaren sein Siechtum kultiviert. Des Kunstgewerbes Charakteristikum ist das bloße Spiel ohne Substanz, ohne Grund

seines Seins und damit ohne ein Geistiges, ohne Gehalt (Hegel) als Ausfluß des Stillstands. Stillstand bedeutet *Zerfall ohne Wiederkehr* ohne das manieristische Öffnen der Räume für Schöpferisches autonom sich selbst Generierendes. Diese Art von Stillstand im bloßen manieristischen Spiel ist kein Übergang., allenfalls ein Übergang ins künstlerische, ins ästhetische Niemandland. Es ist ästhetischer Zerfall ohne sowohl strukturelle, als auch formale und textorelle, somit ohne geistige Verortung, damit Zerfall ins *nichtende* Nichts, nicht in jenes Nichts, welches im Heideggerschen Sinne nach dem Ende von Zeit und Raum metaphysisch ins Unendliche hineinragt. Der Autor dieses Beitrags nannte im Rekurs auf Ernst Robert Curtius eine Ästhetik des Übergangs „*Brückenästhetik*“³. „Erscheint der Manierismus weiter mit Gehalt verbunden und erheischt denselben, ist er nicht bloß eine ästhetische Zerfallerscheinung, sondern Aufbruch und Weiterentwicklung [auf ein Neues hin] zugleich. Das ist ...[trotz Zerfall] *konstruktiver* Manierismus“⁴ in Ableitung aus dem Begriff des *konstruktiven Zerfalls*⁵, der postuliert, daß aus Zerfall Neues erwächst, etwa im Sinne und wie auch bei einer *schöpferischen* oder konstruktiven *Zerstörung*. Erscheint der Manierismus ohne Übergang, ist er Zerfall ohne Wiederkehr. Es schreitet nichts voran.

II. Manierismus und Zerfall im Zeichen der Globalisierung

Die Globalisierung als eine global marktradikale Form kapitalistischen Wirtschaftens oder besser gesagt *syndikatsradikale*, was als Konvolut einer globalen Interessengemeinschaft eher eine den Markt manipulierende Veranstaltung und damit das Gegenteil von Markt ist, ist sozial neutral und damit indifferent. Sie ist in ihrer sozialen Indifferenz geprägt von einer Indolenz gegenüber Rechten von Minderheiten, etwa gegenüber geistigen und künstlerischen Trägern von Minderheitenrechten, wie etwa dem Urheberrecht, wie an TTIP, dem drohenden transatlantischen Freihandelsabkommen unschwer zu erkennen, welches sich stets auf die niedrigsten sozialen Standards, die niedrigsten Standards von Minderheitenrechten verständigt. Der Begriff der *sozialen Neutralität* suggeriert in seiner Objektivität, die nur Schein ist und lediglich eine Wortkalligraphie ohne Substanz, demokratische Offenheit und Chancengleichheit, suggeriert damit zunächst einmal Freiheit, das Geistige, Ästhetische und Künstlerische eingeschlossen. In Wirklichkeit bedeutet soziale Neutralität im extremsten Fall die soziale Insuffizienz. Soziale Neutralität ist asozial. Rein formal verfügt Jedermann, auch der Geistesschaffende über die gleichen Rechte, aber dies ist nur Schein, weil der Machtfaktor im Diskurs des Begriffes der sozialen Neutralität, einschließlich jenem der künstlerischen Neutralität, hier aus dem Blickwinkel der kommerziellen Macht außen vor bleibt. Brisant ist seine Hinterfragung für diejenigen, die im Besitz der Macht sind. Genau dies ist ein wichtiger Aspekt der Positivität der Begriffe *soziale Neutralität* und *künstlerische Neutralität*, ihrer empiristischen Verkürzung gleich jener der Postmoderne. Der Begriff der sozialen Neutralität umschließt jenen der

³ Ernst H. Flammer, *Manierismus und Zerfall*, in: *Fortschritt, was ist das...?*, hg. v. E. H. Flammer, Hofheim 2014, S. 493.

⁴ Ebenda, S. 491; „*Ein manieristisches Gebilde oder Spiel ist sodann von einem ästhetischen Eigenwert, wenn es nicht mehr als ein nur Zerfallendes, sondern als eines von einer künstlerisch eigenwertigen Qualität begriffen wird*“.

⁵ Mehr zum Begriff des *konstruktiven Zerfalls*: Ernst H. Flammer, *Fortschritt und Zerfall*, in: *Fortschritt, was ist das...?*, a. a. O., S. 380.

kulturellen, damit *künstlerischen* Neutralität. Kulturelle Neutralität ist akulturell und künstlerische Neutralität ist Kunstgewerbe als ein bloß kunstfernes Äußeres. Der gleichzeitigen Indolenz (nichts anders ist soziale Neutralität!) gegenüber Minderheitenrechten, der gleichzeitigen kulturellen Indolenz, die ein solcher positiver Freiheitsbegriff umschließt, wohnt eine Dialektik des *Totalen* inne: der positive Freiheitsbegriff ist ein sowohl mechanistischer als auch materialistischer, einer des freien Warenverkehrs. Sie ist auch deshalb eine positive Dialektik des Totalen, weil materialistische Freiheit jegliche geistige, künstlerische und ästhetische Freiheit bis hin zu deren Insuffizienz nahezu ausschließt. Es zählt einzig der kommerzielle Aspekt für den Künstler, dessen Zwang zur Anpassung an kommerzielle Rahmenbedingungen der Produktion von Kunst, was naturgemäß die Freiheit der Kunst in einem ganz allgemeinen Sinne massiv einschränkt. Dieser positive Freiheitsbegriff ist ein damit auf das Radikal-Materialistische verkürzter, indolent und rücksichtslos gegenüber sozialen, geistigen und kulturellen Bedürfnissen der von diesem global freien Warenverkehr hart Betroffenen, der einem schrankenlosen Materialismus frönt. Die Globalisierung beinhaltet somit einen Freiheitsbegriff, der sich postmaterieller oder immaterieller Wertigkeiten, etwa der geistigen oder künstlerischen Freiheit des Individuums kurzerhand entledigt hat. Der Zerfall künstlerischer Freiheit, wodurch dieser auch immer bedingt sein mag, sei es wie hier durch das totale Prinzip des globalisierten Kommerzes, führt schnurstracks zum Kunstgewerbe. Scheinbar in seiner positiven Neutralität tolerant, induziert jedoch das Total des globalisierten Kommerzes ein Total des Kommerzes im Kunstbereich als Mikrostruktur einer globalistisch durchorganisierten Gesellschaft.

Die Globalisierung induziert das Total des Kommerzes und damit ineins einen Kunstansatz, der kommerziell kommensurabel ist, der nicht individuell, autonom ist, sich nicht - am besten messbarer und beschreibbarer - Kriterien entzieht, der sich ‚*kategorisieren*‘ läßt, der ein Identisches und damit Vergleichbares zu einem anderen Kunstgegenstand schafft. Dieser Kunstansatz ist radikal heteronom, da Autonomie Individuation, Einzigartigkeit und die Unwiederholbarkeit des Kunstwerkes voraussetzt und nicht dessen Vergleichbarkeit, Identität mit einem Anderen und kommerzielle Kommensurabilität.

Ein Kunstansatz im Geiste der Globalisierung kann eigentlich nur haptisch im Sinne von gegenständlich und greifbar sein. Seine Wirklichkeit wäre identisch mit seiner empirischen Wahrnehmung. Ein solcher Kunstansatz gewährleistet am ehesten die Handelbarkeit seiner Gegenstände. Ein solches Identisches ist notwendig und zugleich hinreichend für die beliebige Austauschbarkeit eines Kunstobjektes, sein manufaktuelles Wesen. Ein Moment hingegen der Überraschung als Ausdruck der ihr eigenen Individuation, als Zeichen des Nichtidentischen, was eigentlich Kunst ausmacht, was auch das fehlende Ebenmaß – Ebenmaß ist eine der hervorgehobenen, eine der hervorstechendsten Eigenschaften manufakturer Produkte – miteinschließt, steht der kommerziellen Kommensurabilität des Kunstobjektes entgegen. Ein solcher Gegenstand, ein solches Objekt sollte austauschbar, noch mehr: in *Module* einzelner Teilgegenstände aufteilbar und zerlegbar, und zudem am besten beliebig zu vervielfältigen sein. Der Bezirk des Kunstgewerbes ist hiervon nicht mehr weit entfernt, und damit die Erosion der Kunst dorthin über die Austauschbarkeit und deren Zerfall. Das Kunstgewerbe bedingt jedoch den Zerfall des Ästhetischen schlechthin zum bloßen äußerlichen Spiel. Module, als zerlegbare Teilgegenstände eines Objektes, und damit als beliebige Teile eines ursprünglich Ganzen, als eines ursprünglich künstlerisch gewachsenen

Organischem vom hohem geistigen Eigenwert, indem sich Gehalt manifestiert, sind des ursprünglichen Geistes entleert, der sich nur ganzheitlich erschließt. Sollte jenes Objekt überhaupt jemals von Geist beseelt gewesen sein, so amputiert wie filetiert das Modul diesen spätestens im Moment seiner Entstehung. Kunst ist nicht modularisierbar! Teilbarkeit auf einem gemeinsamen Nenner ist Ebenmaß, Teilbarkeit unterwirft sich quantifizierbarer Regelgrößen und evoziert sie zugleich. Teilbarkeit ist statisch und unveränderlich, in ihrer Wahrnehmbarkeit *präzise* definierbar. Nichts ist mehr im Heraklitischen Fluß, sondern nahezu Alles im Prokrustesbett be- und gefangen. Teilbarkeit ist berechenbar, Kunst ist unberechenbar! Teilbarkeit ist eine der Koeffizienten kommerzieller Kommensurabilität. Dem Kunstgewerbe ist ein berechenbarer Manierismus (der Module) als ein bloß Spielerisches ohne ästhetische Perspektive und Substanz als *Zerfall ohne Wiederkehr*⁶ zu eigen. Den Manierismus als Zerfall ins Offene, als einen Zerfall, in dem sich Schöpferisches selbst generiert und entfaltet zu etwas perspektivisch Neuem, der damit Übergang ist, nannten wir *konstruktiven Manierismus*.

Die Musik, auf die dieses Colloquium zentriert ist und auf die in diesem Beitrag immer wieder Bezug genommen wird, entzieht sich dem im haptischen Sinne Gegenständlichen. Sie könnte im Sinne von *Klanggegenständen* einen Schein des Greifbaren erlangen, um sie als kommerziell kommensurables und handelbares Objekt zu betrachten. Welches Format (Formate sind immer Ausdruck von Identitäten) könnte so etwas besser leisten als das Modul? Das Modul, welches als verdinglichte kleine musikalische Einheit jenes Geistes entleert ist, der Ausfluß eines jeglichen sinnstiftenden größeren musikalischen Zusammenhangs ist. Module in ihrer Mehrzahl induzieren technizistische Montageprinzipien ohne inneren Zusammenhang. Das Fehlen eines Zusammenhangs hat Zufälligkeiten zur Folge und induziert Beliebigkeit. Dies sind alles keine Bestandteile eines im Beliebigen zerbröselnden Ganzen, woraus sich irgendein ästhetischer Ansatz herausdestillieren ließe. Daher kann solches nicht als ästhetisch relevant, auf ästhetischer Substanz gründend, durchgehen. Was liegt demnach näher, als an die Postmoderne zu denken?

Claus -Steffen Mahnkopf sieht in der „einseitige[n] Gleichsetzung der Postmoderne mit einer Hintergrundphilosophie, einem historischen Abschnitt und einem ästhetischen Stil“⁷ ein Mißverständnis und eine falsche Perspektive, weil „eine der Hauptschwierigkeiten beim Verständnis der Postmoderne [darin besteht], daß ihre Vertreter eine klare Definition umgehen. Diese Vermeidung einer transparenten Position gehört zum Programm: Die Postmoderne war [ist] eher ein Lebensgefühl, weniger eine >Wahrheit< im Sinne eines überzeugenden philosophischen Programms, einer zukunfts-fähigen gesellschaftlichen Praxis oder einer umstürzlerischen Kunstinnovation“⁸. Nach Mahnkopf kann ein postmodernes Musikwerk Vieles sein, entsprechend der Vermeidung einer transparenten Position und der daraus resultierenden ästhetischen, formalen und bezogenen auf das

⁶ Ebenda, S. 380; weiter zu *Zerfall ohne Wiederkehr, Zerfall durch Zerstörung*: E. M. Cioran, *Lehre vom Zerfall*, übertr. v. Paul Celan, 1. Aufl., Stuttgart 1978, vorl. Unveränderte Aufl. Talheim 2002, darin: *Prunkvolle Nutzlosigkeit*, S. 22 ff.

⁷ Claus-Steffen Mahnkopf, *Theorie der musikalischen Postmoderne*, in: *Musik und Ästhetik* 46, 12. Jg., April Stuttgart 2008, S. 11.

⁸ Ebenda.

musikalische Material, kompositorischen Beliebigkeit: „...hedonistisch [...] narrativ, [das ist es fast immer], es wird musikalisch eine Geschichte erzählt, mithin keine Klang- oder Strukturkomposition geboten. [...] formal heteronom, [...] fremdreferentiell, dessen Material ist von anderer Musik übernommen. [...] ironisch, verschiebt, mithin die Kunstwahrheit in Richtung Verdrehung der Wahrheit. [...] Ein reflexives postmodernes Werk liegt vor, wenn es seine eigene Postmodernität hörbar macht. ...“⁹. In der berechtigten Kritik Mahnkopfs an der Postmoderne, die ich in Gänze teile, findet allenfalls der Typus des reflexiven postmodernen Werkes teil- und fallweise Gnade¹⁰. Dieser Typus bedeutet nämlich reflexive Distanz seines Autors zur Postmoderne selbst in Sinne des kritischen Komponierens.

In ihre die ästhetische Indolenz, die musikalisch/künstlerische Positionslosigkeit, das Fehlen eines philosophischen Überbaus, ihre formale und bezüglich des musikalischen Materials konstatierten kompositorische Beliebigkeit einschließende Unverbindlichkeit ist die Postmoderne das ideale Pendant zur manufakturrellen Modularisierung von Musik, zum beliebigen Montageprinzip musikalischer Versatzstücke, der ebenso beliebigen wie vergnüglichen Aneinanderreihung solcher Module. Sie eignet sich somit hervorragend für Kunstgewerbliches, was sich authentische Kunst zu nennen erheischt, aber nicht ist, und damit für kommerzielle Kommensurabilität und dies auch im kommerziellen Total der Globalisierung. Auf die Fähigkeit zur Assimilation der Postmoderne durch den Kapitalismus, ihre ursprüngliche Rezeption als fortschrittliches Projekt hat Jürgen Habermas schon früh, nämlich bereits 1980 in seiner wegweisenden Schrift „*Die Moderne als unvollendetes Projekt*“¹¹ hingewiesen. Daß die Postmoderne sich zunächst so selbst definierte, der falschen Ästhetik des reaktionären Bürgertums aus Protest eine *Nichtästhetik* gegenüberzustellen, die sich dem ästhetizistisch substanzarmen und dekadenten, im Zerfall befindlichen Kulturbegriff des Kapitalismus verweigert, ließ sie als einen nicht nur selbstgewollten, sondern als tatsächlich progressiven Kunstentwurf erscheinen, der quasi negativistisch vorgab, durch radikale Verweigerung (eines Kunst- und damit musikalischen Konzepts) Avantgarde zu sein. Doch die Erkenntnis reifte – wesentlich früher als in Europa, weil sie in den USA sehr viel früher kulturelle Räume besetzte - , daß die Postmoderne nur zum Schein antikapitalistisch ist und sich nur zu gerne, dem kommerziellen Erfolg nicht abgeneigt und zudem für kulturkommerzielle Zwecke im höchsten Maße kompatibel, vom vorgeblich gegnerischen System vereinnahmen ließ.¹² Das Begriffswort, *Anti-Aesthetics*, paradigmatisch schon früh in den USA für die Postmoderne stehend, und von verschiedenen Vertretern ihrer selbst als Schlachtruf ausgerufen, umschreibt

⁹ Ebenda, S. 25 f.

¹⁰ So verweist Mahnkopf auf Michael Beils *Branng* als reflexives Musiktheaterstück mit einer reflexiv-strengen Konstruktion des Heteronomen, welches er auch, weil es „keinen Selbstzweckcharakter“ beansprucht, „einem Gehalt verpflichtet ist“, schon alleine deshalb nicht beliebig ist. Nicht nur deshalb ist dieses Werk für Mahnkopf „ein gelungenes postmodernes Werk“, was zweifellos in der Postmoderne eine Rarität darstellt. Ebenda. S. 29 f.

¹¹ Jürgen Habermas, *Die Moderne, ein unvollendetes Projekt*, erstmalig 1980 abgedruckt in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*; erschienen in: Habermas, *Kleine politische Schriften*, (Suhrkamp), Frankfurt am Main 1981; in erw. Fassung in einem kleinen Bändchen erschienen in Leipzig, 1990.

¹² Vgl. dazu: Fredrik Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, (Duke-University-Press), Durham 1991; Jamesons Buch ist bis heute das einschlägige Standardwerk und bemerkenswert an ihm ist, daß Jamesons Theorie schon 1990 erschienen ist, als man in Europa noch gar nicht daran dachte, sich mit der Postmoderne theoretisch auseinanderzusetzen, und daß sie heute noch brandaktuell ist.

nicht nur das Phänomen der Postmoderne zutreffend, sondern benennt auch deren ursprünglich systemkritische Protesthaltung. Es richtete sich, so auch bei Fredrik Jameson, zunehmend im Sinne einer Kritik gegen die Postmoderne selbst. Für Fredrik Jameson und nach ihm etliche Theoretiker der Postmoderne ist diese das künstlerische Korrelat und vor allem das kommerzielle Pendant im Kunstbereich zum Spätkapitalismus. In ihrer Unverbindlichkeit, in ihrer Nichtfassbarkeit indifferent, in ihrer ästhetischen Neutralität und künstlerisch-stilistischen, sowie philosophischen Indolenz ist sie bestens geeignet, als künstlerisches und bezogen auf die Musik, musikalisches Korrelat der sozialen Neutralität und deren sozialen Indifferenz, sprich Insuffizienz zu fungieren. Sie fungiert als eine dem Primat der Gewerblichkeit Subordinierte in der Unterwerfung unter die totale Herrschaft des Kommerzes im Zeitalter der Globalisierung.

Wir sind also bei der Postmoderne angelangt in ihrer Eigenschaft als kunstkommerzielles und kunstgewerbliches Korrelat des Spätkapitalismus und seiner kommerziellen Erweiterung in der marktradikalen Globalisierung. Das unverbindlich Spielerische der Postmoderne wird nachgerade befeuert durch einen modularisierten, hybrid-ornamentierten Manierismus mit virtuoser Fassade, dessen Versatzstücke einem ursprünglich gewesenen musikalischen Zusammenhang als Module entnommen wurde, der zu diesem Zwecke nahezu musikalisch beliebig zerschnitten und filetiert wurde. Sie entbehren, hohl und ohne musikalisches Fundament im sowohl formalen wie strukturellen Sinne, etwa nach dem Spaßprinzip eingesetzt, jedweder ursprünglich-ästhetischer Eigenwertigkeit, sind lediglich deren schale Karikatur. Und ob sie nach dem Spaßprinzip eingesetzt sind oder nach kommerzieller Kommensurabilität im Schielen auf kommerziellen Erfolg, ist dabei ohne Belang. Inhalte und Substanz stehen derlei Intentionen nur erratisch im Weg. Dieser Manierismus ist Zerfall ohne Wiederkehr. Aber auch die postmodernen Module selbst, ihr unverbindliches Montageprinzip ist in Gänze manieristisch im Sinne bloß einer äußerlichen *Maniera* ohne musikalischen Geist. Den hat die kunstgewerbliche Musik schon durch die musikalischen Schnittstellen ausgehaucht, die im Film etwa oder im Musiktheater, sind sie szenischen Schnitten kongruent oder bilden sie dazu einen inhaltlichen Kontrapunkt, aus künstlerischen Gründen erfolgen und dort einen Sinn ergeben können. Sind sie in letzterem Fall manieristisch, ist dieser Manierismus *konstruktiv*.

III. Manierismus und Zerfall im Zeichen der Digitalisierung

Obzwar die Digitalisierung der Weltgesellschaft sich als eine der radikalsten Umbrüche im menschlichen und gesellschaftlichen Leben weltweit, auch im Geistesleben seit der Erfindung der Buchdruckerkunst erweist, hat sie neben allerlei Vorteilen für die Kommunikation¹³, den Warenhandel, der schnellen Übertragung von Nachrichten, auch gravierendende Nachteile für die Kultur, für das Geistesleben. Doch dies scheint harmlos ausgedrückt: sie hat mehr noch ein gravierendes

¹³ Als Riesenvorteil der schnellen Nachrichtenübertragung erwies sich die verdeckte Kommunikation für die Rebellion gegen Diktatur und Willkürherrschaft im Rahmen des Arabischen Frühlings, die eine überraschend subversive Seite des Internets offenlegte.

Bedrohungspotential¹⁴ für unsere Freiheit schlechthin, für ein freies unzensuriertes Geistesleben¹⁵. Es kommt der Aspekt der Möglichkeit einer totalen Überwachung¹⁶ jedes Einzelnen hinzu. Frank Schirrmacher sieht (im Jahre 2009) die Gefahr vorseilender „Selbstzensur“, die vom Überwachungspotential latent ausgeht, die heute – auch und gerade in den Medien, die Musik zum Gegenstand haben – in Gestalt *informeller Zensur* immer mehr Platz greift und die mit de-Facto-Druckverboten Querdenker und Kreative jeglicher Provenienz sozial wie kulturell ausgrenzt. Im Medium *Internet* können auf unsichtbare Weise willkürlich indexierte Nachrichten unter kleinstem Vorwand gelöscht und entfernt werden. Auch hier ist das „Dark-Net“ das Sturmgeschütz der virtuellen Diktatur, der härtesten der Geschichte unseres Planeten, der mit dem absolut finalen und fatalen Vernichtungspotential. Dies als kleiner Exkurs zu einer existentiellen Frage, die an anderer Stelle umfassenden Diskursen notwendigerweise unterzogen wurde und auch zukünftig wird.

Freilich ist diese Thematik in den Künsten und damit auch bezogen auf die Musik so umfassend, daß sie an dieser Stelle nur thesenhaft angesprochen werden kann. Hier trifft eigentlich alles bezüglich der Globalisierung Festgestellte in erweiterter, auf den virtuellen Raum ausgedehnter Form auch auf das Internet zu:

Das Internet ist sozial wie kulturell neutral. Jene Neutralität ist bezogen auf ein emphatisches Verständnis eines sozialen Organismus im Zusammenleben der

¹⁴ Eine Bedrohung für die Menschheit, für unsere Fortexistenz ist das sog. *Dark-Net*, das verdeckte „dunkle“ Internet, sozusagen eine Parallelwelt des Internets, von Militärs ersonnen, in der Lage, aus dem Hinterhalt, alle Spuren verwischend, in offene Systeme einzugreifen, sie zu zerstören, Störsender in jedes beliebige Auto zu implantieren, die als Unfall getarnte Morde verüben. Weiter könnten sie in letzter Konsequenz den finalen Atomkrieg auslösen, ohne daß jemand dafür als Verantwortlicher dingfest gemacht werden kann, weil der Auslöser im Dark-Net ja unerkant bleibt. Der Mensch ist endgültig Gefangener eines im Total selbstreferentiell gewordenen virtuellen Systems Technik, was er nicht mehr zu beherrschen vermag. Spätestens hier ist die Unterwerfung unter ein totalitäres, virtuelles! unkontrollierbares Herrschaftssystem so perfekt wie unumkehrbar. Spätestens hier hat der Mensch global sein Selbstbestimmungsrecht an der Garderobe einer in die virtuelle Realität umgesetzten technizistischen Herrschaftsideologie abgegeben. Der „*trübe Gast auf Erden*“ (Goethe, Faust II, Szene in Auerbachs Keller) mag sich in seiner Entfaltung dadurch wenig eingeschränkt fühlen, er mag sich bequem einrichten seiner totalitären, aber behaglich eingerichteten Umgebung voller Gewißheiten, unbeeugt und unbedrängt durch eine seherische Weite des Horizonts. Spätestens hier wird die Schirrmachersche Frage und zugleich Vision, seine inständige Hoffnung, auch durchaus von kritisch-rationalem Pessimismus durchdrungen „*wie wir die Kontrolle über unser Denken zurückgewinnen?*“ zur schalen Illusion. Ich nannte dies in einem anderen Beitrag jenen „*bürgerlichen Faschismus des 21. Jahrhunderts, der auf leisen Sohlen daherkommt*“ (Ernst Helmuth Flammer, Ausblicke auf ein Kommendes – wirklich...?!, Musik & Ästhetik, Heft 61, 2012, S. 16 – 19, hier S. 17).

¹⁵ Vgl. dazu: Frank Schirrmacher, *Payback: Warum wir im Informationszeitalter gezwungen sind zu tun, was wir nicht tun wollen, und wie wir die Kontrolle über unser Denken zurückgewinnen*, München (Blessing) 2009; Schirrmacher ist sehr skeptisch, daß ein Zurückgewinnen der Kontrolle über unser Denken und Handeln, seine Autonomie überhaupt noch in der Weise möglich ist, wie es zu vordigitalen Zeiten einmal war. In der Folge dessen sieht er ganz klar die Gefahr einer Versklavung der Menschen bis in den Alltag hinein, die bis zum heutigen Tag auch weit vorangeschritten ist.

¹⁶ Diesem Ziel dient die vieler Orts diskutierte Möglichkeit der Abschaffung des Bargelds zugunsten elektronischer und digitaler Zahlungsmittel, die in Einzelfällen schon konkrete Formen angenommen hat. Die zwangsweise Einführung elektronischer Zahlungsmittel ermöglicht nicht nur die Erstellung von Bewegungsprofilen, sondern auch die totale Überwachung jedes Einzelnen bis in den Intimbereich hinein, bis zur Gesinnungskontrolle.

Menschen von konkretistischer Abstraktion als ein empirisch festgestellter, Objektivität erheischender und so wahrgenommener Sachverhalt. Die darin nicht wahrgenommene Wirklichkeit ist sozial wie kulturell – auch das Kulturelle an sich ist Teil des sozialen Miteinanders – asymmetrisch, das Internet als Solches somit sozial und kulturell indifferent, in diesem Sinne also asozial und akulturell.

Das Total des Kommerzes der Globalisierung wird im Internet erweitert auf den virtuellen Teil der Wirklichkeit, auf jenen, der nicht unmittelbar haptisch wahrnehmbar ist. Er ist nicht im Gegensatz zum Kommerz des globalisierten Kapitalismus kontingent, damit auf heterogene Weise nichtidentisch, sowie variant - sondern lediglich um einige lineare virtuelle Varianten erweitert und damit radikalisiert sowie perfektioniert. Die soziale wie kulturelle Indifferenz des Internets liegt in seiner binären Logik begründet, die nicht emphatisch und emotiv kulturelle Wertigkeiten zu erkennen und vom reinen Internetkommerz aufgrund ihrer Linearität zu unterscheiden vermag. Diese lineare Eigenschaft ermöglicht und erlaubt dem Total des Kommerzes eine durchgreifende und sozial wie kulturell unhinterfragte Umsetzung seiner an seinen Zwecken (nicht Zielen wohlgerichtet) - dies könnte eine (nichtvorhandene) Empathie suggerieren – orientierten Vorstellungswelt. Ein wichtiger Bestandteil einer solchen Umsetzung besteht in der Programmierung der Software, die in weiten Teilen der einfachen Bevölkerung als quasi gottgegeben wahrgenommen wird, als sei diese alternativlos! (?) Einer derartigen Programmierung im konventionellen Sinne ist Hierarchie immanent. Doch welche? Die gesamte Softwareindustrie ist auf das Primat des Kommerzes gepolt. Daher ist es Fakt, daß der oberste und damit dominante Parameter dem neoliberalen Primat des Kommerzes und damit seiner totalen (totalitären) Dominanz geschuldet ist. Der individuelle Bürger als Künstler, als Geistesschaffender, als Intellektueller, unberechenbar und frei von Gewißheiten, ist hier nur störend. Das Total des Kommerzes als totalitäres Prinzip zielt auf radikale Anpassung, im Zeitalter des Internets auf radikale Akzeptanz desselben ohne jeden Hinterfragungsaspekt, auf seine Nutzung hinsichtlich des reinen (unhinterfragten) Konsums. Jenes Total zielt weiter auf eine radikale Ausmerzungen von Nischen und Freiräumen, in denen sich unberechenbare und damit unkontrollierbare Kreativität, die aus der Sicht der Macht subversiv ist, entfalten könnte. Große Kunst und Kultur, nichtidentisch durch Heterogenität und Individuation sind aufgrund dessen Linearität und binärer Logik für das Internet ohne Belang und ohne jede Bedeutung, da nicht kompatibel. Es besteht keine radikalkommerzielle Verwertungsperspektive. Es ist – früher und noch vor kurzer Zeit ein Drohverlust – ein radikaler Verlust an individueller künstlerischer Freiheit, die das Mehr an kommerzieller Freiheit rabulistisch gewährt, nicht wissend oder andererseits zynisch als Kollateralschaden in Kauf nehmend, was kulturell für ein Schaden entsteht. Verwiesen sei auch hier auf den *positiven* Freiheitsbegriff (Abschnitt II, Globalisierung) in seiner entgrenzten Fokussierung auf das radikal Materialistische, der auch bezüglich der digitalen Welt zutreffend ist. Der „*trübe Gast auf Erden*“ (Johann Wolfgang Goethe, Faust II, Szene in Auerbachs Keller) mag dies erst gar nicht wahrnehmen, er mag darin sogar in nicht wenigen Fällen seinen Vorteil zu erkennen. Er wiegt sich in seiner kleinen, einer harten Diktatur unterworfenen Welt eingeschlossen, kultureller Bedürfnisse abhold und sie daher im gesellschaftlichen Zustände der Barbarei auch gar nicht vermissend, in Sicherheit und in seinem Schein voller Gewißheiten. Es ist eine Welt, in der derjenige mit seherischer Weite seines Horizontes ausgestattete Kulturschaffende aufgrund deren Enge dem Untergang geweiht erscheint.

Solche Programme mit den oben beschriebenen Hierarchien werden für den Konsumenten, - auf diese Rolle hat sich der moderne Mensch gefälligst zu beschränken und seine erlebte *positive* Freiheit ist eine solche reduzierte des Konsums – als Algorithmen unhinterfragt entwickelt, als seien diese sozusagen gesetz[t]! Sie dienen einer globalkapitalistisch und radikal marktorientierten Softwareindustrie, deren Ursprung militärischen Intentionen folgt und die daher auch von diesen Interessen inauguriert wurde – und dies zur profilaktischen militärischen und nun auch, quasi als willkommenes Abfallprodukt der militärischen, als zivilisatorische Kontrolle der Gesellschaft für den sog. Ernstfall erhalten muß - nach dem Primat entgrenzter radikalliberal linearer Kommerzprinzipien.

Für die digitale Welt und ihre binäre Logik gilt alles oben zu den Themen Positivität, Invarianz, Postmoderne, sowie Montageprinzip nach festen Modulen Festgestellte uneingeschränkt, will sagen: sie konfigurieren mit der digitalen Welt, speziell die Postmoderne mit ihrer Antiästhetik, weil sie mit deren binärer Logik und dialektischer Begrenztheit und deren Positivität kompatibel sind. Über den Computer sind beispielsweise polyphone, auch polymorphe Strukturen wie Vieles andere an kompositorischer Struktur modellhaft programmierbar, jedoch fehlt es am musikalischen Atem. Es fehlt an der Möglichkeit des Unregelmäßigen, Inegalen, was musikalisches *Atmen* ausmacht, dem die dem Computer eigene musikalische Invarianz krass entgegensteht. Es fehlt an der Vielgestaltigkeit individueller Variationsentscheidungen, die nur ein Komponist eigenständig und in der ihrer eigenen notwendigen Diskontinuität – nur so ist es Kunstmusik, vom bloßen hier digitalen Serienkunsth Handwerk unterschieden - treffen kann. Es fehlt in seiner Invarianz an der Vielgestalt variativen Entwickelns, was nur eine Konsequenz einer differenzierten Eigengestalt¹⁷ oder Eigengesetzlichkeit¹⁸, nämlich der der Musik sein kann. Der Computer kann polyphone Strukturen lediglich imitieren, er vermag sie nicht in Form einer ästhetischen Eigengesetzlichkeit weiterzuentwickeln. Das Imitat bleibt starr und unveränderlich in seiner Eigenschaft als Modul. Freilich ist der Computer in der Lage über algorithmische Module programmierter Kombinatorik höchst komplexe Fassaden von Strukturen zu schaffen, die allerdings ebenso unveränderlich und homogen in ihrer Unveränderbarkeit und statischen Regelmäßigkeit sind, daß sie eben nur als starre technizistische Imitate real lebendiger, musikalisch atmender Komplexität, die in Wahrheit nicht imitierbar ist (Mozart ist es auch nicht!), erscheinen. Das Modul ist der Schlüssel zur Entgeistigung der durch den Computer hergestellten Musik. Für seine Montage mit anderen Modulen nach postmodernen Nichtprinzipien, und sei diese auch noch so

¹⁷ Der Begriff der Eigenlogik, insbesondere die Bezeichnung ‚Logik‘, von Tobias Schick jenem des Fremdreferenziellen konzeptualer Musik gegenüberstellt, erscheint im, von Schick gut erdacht, im Rahmen der Gegenüberstellung eines der binären Logik des Computers unterworfenen Moduls zu eng gefaßt, da zu sehr den Unterschied nivellierend (es könnte wegen des Wörtchens ‚Logik‘ in beiden Bezeichnungen ‚Eigenlogik‘ und ‚binäre‘ Logik zu und willkürlichen wie unbeabsichtigten Verwechslungen kommen, obschon zwei sehr unterschiedliche Sachverhalte in den Diskurs eingebracht sind), der sich an der Fähigkeit individuierter autonomer Musik zu kontingenter Vielheit und Vielgestaltigkeit festmacht. Daher der Vorschlag, ihn durch den Begriff der *Eigengestalt* zu ersetzen, welche Kontingenz mit einschließt, die der starren, nach Computermodellen montierten Musik prinzipiell abgeht. Vgl. dazu: den sich kritisch diskursiv mit den Problemen digitalen Komponierens auseinandersetzen und grundlegenden Beitrag von Tobias Schick, *Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus*, Musik & Ästhetik, Heft 66, April 2013, S. 47 ff., hier S. 55.

¹⁸ Ebenda, S. 52; der Begriff der *Eigengesetzlichkeit* ergänzt und erweitert fruchtbar jenen der *Eigenlogik*.

raffiniert, kann auch ein technisch versierter Klempner die Programmierung des Computers besorgen. Der Komponist als Individuum und geistiger Gestalter des Musikwerkes ist in der vom Computer produzierten Musik überflüssig geworden. Für den Kulturphilosophen Harry Lehmann folgt daraus eine Demokratisierung der Musikproduktion.

In der Konsequenz daraus greift ein technizistischer Kunstbegriff und ein technizistischer Manierismus Platz, der selbstreferenziell, sowie, ist das kompositorische Material vorkompositorisch adaptiert, fremdreferenziell ist. Dies führt zu der Konsequenz, daß ein Künstler im Kunstsinne und ein Komponist im musikalischen Sinne **nichts** mehr ‚*können*‘ muß. Harry Lehmann träumt von einer über die Digitalisierung des Komponierens möglichen *Utopie einer Demokratisierung des Komponierens*, noch mehr einer Demokratisierung¹⁹ des Musikbetriebs über dessen Zugänglichkeit für Jedermann. „Sobald sich das Komponieren aus dem Medium der Noten in das Medium der Samples verschiebt, kommt es zu einer massiven Demokratisierung der Neuen Musik.“²⁰ Dazu Claus-Steffen Mahnkopf: „Was Lehmann beschreibt, kommt eher einer McDonaldisierung (und übrigens Pädagogisierung) der Kunst gleich, einer fast-art oder fast-music für jedermann, Sound-Basteln als Hobby – das kann man durchaus wollen, nur muß man es klar sagen und kann nicht versuchen, das mit einem substantiellen Kunstbegriff zu kaschieren.“²¹ Lehmann verkennt jedoch dabei etwas Grundsätzliches und dies bringt seine schöne Theorie vollständig zum Einsturz: Lehmanns These von der *Demokratisierung der Musik* und alles, was zu deren Herleitung führt, „zeigt symptomatisch Lehmanns fehlendes Verständnis musikalischer Eigenlogik auf: so handelt es sich weder bei Ferneyhough, noch bei *Atmosphères* [Ligeti] oder *Metastasis* [Xenakis] um Klangblöcke, die als invariante Klangobjekte fungieren, [wie Lehmann ausführt], sondern um prozessuale Klangtexturen, deren Reiz in einem Zusammenspiel von Mikro- und Makrostrukturen besteht und deren dynamischer Verlauf der Eigenlogik der jeweiligen Komposition folgt.“²² Und genau dies vermag der Computer nicht. Übernimmt jedoch das Komponieren hinfort der Computer, verkommt dies zur reinen technizistischen Fertigkeit wohlgemerkt: des Computers, es ist *fremdreferenziell*. Seine manieristische Variante ist ein *fremdreferenzieller Manierismus*, der in seiner gleichzeitigen Invarianz zugleich den Zerfall ohne Wiederkehr beschreibt, dank fehlender Eigengesetzlichkeit und damit fehlender Fähigkeit zur Selbstgenerierung und Weiterentwicklung: jegliche künstlerische Leistung wird so dem Primat des Technizistischen unterworfen. Sind des Künstlers technische Fertigkeiten nicht auf der Höhe der Zeit, erscheinen seine künstlerische Bildung, seine *eigengesetzliche* Fähigkeit zur Generierung von musikalischem Gehalt und seine Geistigkeit insgesamt wertlos, noch weitergreifend: für seine Arbeit hinderlich. Er wird so ungewollt und alleine im Interesse seiner Fortexistenz zum mitunter unfreiwilligen Rebell gegen die neuen sich gesellschaftlich etablierenden

¹⁹ Vgl. dazu: Harry Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik – Eine Musikphilosophie* (edition neue zeitschrift für musik) Mainz 2012.

²⁰ Ebenda, S. 60.

²¹ Claus-Steffen Mahnkopf, *Neue Technikgläubigkeit? Computer und Musik*, in: Kreidler/Lehmann/Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung – eine Kontroverse*, Hofheim 2010, Anm. 1, S. 49.

²² Tobias Schick, *Digitalisierung und ästhetischer Fortschritt*, in: *Fortschritt, was ist das...?*, hg. v. E. H. Flammer, Hofheim 2014, Anm. 54, S. 442.

Normen ihrer totalen Technisierung. Das materialistische Total hat seinen Bruder im Geiste mit dem technizistischen Total gefunden. Es hat so auf manieristische Weise den gesamten Kunstbereich nicht nur erreicht und weiter: vereinnahmt, es beherrscht ihn zunehmend mit eiserener Faust und wird diesem als Diktat aufgedrückt. Wer sich dagegen wehrt, wird radikal aussortiert.

Daß der Neue Konzeptualismus, dem Harry Lehmann das Wort redet, ein ideales Pendant zur radikalen Kommerz digitalkapitalistischer Spielart geworden ist, zeigt Hakan Ulus eindrucksvoll an Johannes Kreidler auf: „Kreidler - will er ernst genommen werden – versteht dieses Werk, wie auch sein Werk *Fremdarbeit* (2009) als „*kapitalismuskritische Musik*“. Seine Kapitalismuskritik entfaltet jedoch ihr entgegenwirkende Kräfte und ähnelt in diesem Sinne der postmodernen Kapitalismuskritik [vgl. Jameson, siehe oben]: Die anscheinend ‚kapitalismuskritische‘ Arbeit verliert ihre Signifikanz und substantielle Rolle und wird ein Design-Objekt – dem ein Wert zugeschrieben wird – das gekauft²³ und verkauft werden kann, wie alles andere auch.“²⁴ Die radikale und auch bewußt angestrebte Heteronomie der *konzeptualen Musik* (Harry Lehmanns sog. „*gehaltsästhetische Wende*“, die nichts als eine Seifenblase²⁵ ist), gleichzeitig ihre konsequente Diesseitigkeit – auch digitaler Manierismus ist radikal äußerlich und diesseitig! - öffnet diese Musik laut Ulus konsequent für den Kommerz und läßt sie als dessen ideales musikalisches Pendant erscheinen.

Wir wollen dies dem Bezirk der *konkretistischen Abstraktion* zuweisen. Die Digitalisierung setzt da noch eins drauf. Sie ist die Kontingenz des Abstrakten. Sie entzieht in der Konsequenz Lehmannscher Affinität zu technizistischen Ideologien jedem schaffenden Künstler, Architekten, wie Malern, Dichtern und vor allem Komponisten die Legitimation ihrer Existenz. Der digitale Manierismus, kategorial selbstreferentiell, dem Medium Computer mit seiner ihm eigenen binären Logik ist, in Modulen und Versatzstücken organisiert, die Fortentwicklung der dem Spätkapitalismus kohärenten Postmoderne hin zum Kohärenz des digitalen (totalen) Kapitalismus. Dieser ist, dem Internet entsprechend sozial indifferent. In Entsprechung dazu ist das Musikverständnis im digitalen Bezirk ein den Gesetzen des Internets ästhetisch indifferentes und vermeintlich, im positivistischen Sinne neutrales. Die invariante, statische (vermeintlich objektive) empiristische Logik im naturwissenschaftlichen Sinne erfährt hier nur ihre Erweiterung in die virtuelle Welt des Internets.

²³ Vgl. dazu: Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1991, S. 20ff., sowie S.35.

²⁴ Hakan Ulus, Medusa und der Manierismus. *Das Manierismusproblem in der zeitgenössischen Kunstmusik von 1990 bis 2015 mit besonderer Berücksichtigung des Werkes Medusa (1991/92) für Oboe und Kammerorchester von Claus-Steffen Mahnkopf*, Masterarbeit an der Universität Mozarteum Salzburg, 2015, unveröff. Manuscript; siehe insbesondere den Abschnitt: *Neuer Konzeptualismus und Diesseitigkeit*, S. 65 ff, tit. Aus S.69 f.

²⁵ Lehmanns „*gehaltsästhetische Wende*“ findet nicht nur wegen dessen Indifferenz gegenüber der Eigenlogik und Eigengesetzlichkeit von autonomer, individuierter „*gehaltsästhetischer*“ Musik nicht statt, für die er blind ist. In der digitalen generierten (noch mehr als in der synthetisch hergestellten Musik, in der heteronomen auf ihre äußerliche Konzeptualität zentrierten Musik zerfällt die geistige Substanz als ihr Eigenes selbst, und damit der Gehalt. Der Geist zerfällt, weil der Komponist als Individuum für die Produktion solcher Musik obsolet geworden ist. Er ist durch das Modul ersetzt, was als Baustein der Montage dient. Durch den Verlust an Eigenlogik und Eigengesetzlichkeit in der Musik, dem heteronome und zugleich digital erzeugte Musik sowie adaptierte fremdreferenzielle naturgemäß unterworfen ist, verschwindet jede Art von Gehaltsästhetik im Nirgendwo.

IV. Ein Vorschlag

Polyphonie und Polymorphie stehen beide für Bewegung in der Musik. In der Neuen Musik bezieht sich die Polyphonie nicht nur auf *einen* Parameter, in der Regel jenen der Melodieführung im traditionellen Sinne, sondern kann formbildend für andere sein, In der Polymorphie ist das polyphone Fortschreitungsprinzip für alle Parameter gleichzeitig zwingend. Ihre formale sowie geistige Komplexität erreicht sie heterophon auf kontingente Weise. Die Polyphonie und im Besonderen die Polymorphie stehen für die Vielheit der (verschiedenen) Individuen, für ihre Vielfalt und zugleich Einzigartigkeit in jedem Einzelnen. Sie stehen nicht für Kollektivismus oder Gleichschaltung, auch nicht für Unterwerfung und Anpassung, sondern für individuiertes Tun. Mehr noch: sie stehen für geistige, individuelle Freiheit und Demokratie wie Anarchie, für alles, was diese allein der Utopie des Geistigen gewidmete Freiheiten bedeuten. Sie stehen für Emanzipation des Individuums, seine freie Entfaltung, die nicht einem Zwecke gehorcht, nicht dem Schlepptau einer Ideologie verfangen ist, hier nicht der technizistischen Ideologie unterworfen und damit fremdreferenziell ist. Nur ein autonomer Ansatz von Musik kann diesen selbstgesetzten Ansprüchen gerecht werden. Im Musiktheater beispielsweise ist es der nichtnarrative Ansatz, der wirklich und unzweideutig für *Neuheit*²⁶ und Avantgarde steht.

Die Ideologie des Technizismus hingegen usurpiert eine Fremdherrschaft, einen Machtanspruch des jene Technologie produzierenden industriellen Gewerbes. Natürlich sucht sie diesem Machtanspruch auch die Kunst und den Bereich der Musik zu unterwerfen, sie sucht Moden zu kreieren und herbei zu manipulieren, die es ermöglichen, daß die Kunstwelt sich (manipuliert) diesen Machtanspruch aus scheinbar freien Stücken unterwirft. So wird der Komponist zu einem etwas anders geratenen Digitalneurotiker.

Polyphonie und Polymorphie stehen beide für das Prinzip Bewegung, für das Prinzip Fortschreiten, sowie für das Prinzip Entwickeln durch Variation in der Musik, also für Veränderung. Die Zeit bleibt nie stehen, somit nicht das Sein. Sein postulierter Aggregatzustand ist lediglich eine Momentaufnahme, das Festhalten eines Augenblicks, der wenig später bereits Vergangenheit ist. Das Sein west in seiner Prozesshaftigkeit, axiomatisch im Werden und Vergehen. Die Vielheit des Seins in der Vielheit der Individuen wird zur Dekonstruktion von Werden und Vergehen. Eine Musik, die sich dieser Prozesshaftigkeit aller natürlichen Kreaturen unterwirft, was ausdrücklich nicht nur Evolution heißt, sondern auch Eruption, d. h. eruptives Verändern mit einschließt, eine Musik, die diese Prozesshaftigkeit formbildend für sich nutzbar macht, hat als Gehalt werkübergreifend schon einmal eine rational-

²⁶ Harry Lehmanns sowie Johannes Kreidlers Postulat der *Neuheit* von Musik zielt alleine deshalb ins Leere, weil das Heteronome ihres musikalischen Ansatzes alleine schon wegen seiner Eigenschaft des Heteronomen, auf breiter Basis auf Außenwirkung und-resonanz bedacht zu sein und weniger auf musikalische und geistige Substanz, den Aspekt einer möglichst weiten wie effizienten Verbreitung der Musik, damit ihrer Popularisierung in den Fokus rückt. Dies macht sie auch für radikalkommerzielle Strategien öffnet und kompatibel, ob gewollt oder nicht, ist nicht entscheidend. Neu und mit Absicht so gewollt sind allenfalls die Präsentationsformen dieser Musik. Doch dies ist ein Aspekt des Außens und kein substantieller eines Musikwerkes.

naturphilosophische Grundlage, die als Basis der Generierung eigenwertiger Ästhetik taugt.

Die Prozesshaftigkeit alles Kreatürlichen hat im dekonstruktiven Ansatz (Derridà) ihr natürliches Pendant und im kritischen Komponieren ihren rational-kritischen Hinterfragungsmodus in seiner ihm eigenen negativen Dialektik. Diese ist als methodischer Ansatz des Hinterfragens geistig-reflexiv, im Sortieren und Ordnen des kreativ-anarchischen Erfindungsprozesses konstruktiv. Sie hilft, divergierende Einzelaspekte und kreative Gedankenblitze zu einem konstruktiv-sinnfälligen Gedankengebäude – auch dies ist ein über das Hinterfragen entwickeltes und schließlich geronnenes Konstrukt – zu einem in sich geistig schlüssigen Ganzen zusammenzuführen, welches sich, in sich schlüssig und daher fähig zum Selbstgenerieren, zu einem Werkganzen formal und strukturell erweitert. Es mögen dabei komplexe Werke entstehen – das Geistig-Reflexive evoziert Entwicklung und dies in Differenzierung und Dissoziierung von Material ins Heterogene und Kontingente – und was ist daran schlimm. Daß das kritische Komponieren²⁷, der philosophischste Ansatz alles Komponierens seit Beginn der Epoche, die mit jener der Neuen Musik umschrieben wird, auf dem Index aller steht, die es einfacher und bequemer haben möchten, nimmt nicht Wunder. Das kritische Komponieren ist ästhetisch frei, es redet der geistigen wie künstlerischen Freiheit das Wort. Es verlangt jedoch eine stringente geistige Konzeption und damit geistige Substanz, die über die Selbstkontrolle des Kunstschaffenden durch kritisches Hinterfragen erreicht wird. Es verlangt Stringenz in der ästhetischen Konzeption statt Beliebigkeit, damit Strenge und Konsequenz in der Verfolgung der ein Kunstwerk generierenden Idee. Es verlangt eine ästhetische luzide höchst differenzierte Kompositionsweise, die sich dadurch natürlich dem Innovativen öffnet. Daß sich eine Idee im Laufe eines Schaffensprozesses wandelt ist dabei nicht widersprüchlich und nicht einmal gegenstrebig zu den Koinzidenzen des kritischen Komponierens, nicht einmal, wenn diese Wandlung nach vorn offen ist, ein Werk also auch ohne haptischen Schluß ins Offene, Unendliche strebt und hinausweist.

So gesehen generiert Zerfall im dekonstruktiven Ansatz, kritisch hinterfragt und damit komponiert Neues, Zerfall und Entstehen bedingen sich gegenseitig. Der Manierismus, der sich hierin anarchisch und spielerisch, dadurch als ein Suchender zu etwas Neuem vorarbeitet, was Substanz generiert im manieristischen Zerfall von etwas Gewesenem und in manieristischer Strategie auf ein Zukünftiges hin, was

²⁷ Rainer Nonnenmann, *Die Sackgasse als Ausweg. Kritisches Komponieren: ein historisches Phänomen?*, Musik & Ästhetik, Heft 36 (2005), S. 37 – 60. Dazu ein kurzer kritischer Kommentar: schon alleine der Titel läßt eine grundsätzliche Skepsis Nonnenmanns gegenüber dem Ansatz des *Kritischen Komponierens* erkennen. Mehr noch: die Lektüre des Textes offenbart ihn als Gegner dieses Ansatzes. Den Ansatz des *Kritischen Komponierens* auf die Geschichte zu verweisen („*historisches Phänomen*“), ist ein Kunstgriff zur Vermeidung eines Diskurs‘ über diesen. Dies geschieht immer dann, wir sind weit davon entfernt, dies dem ansonsten so bedeutenden wie renommierten Musikologen Rainer Nonnenmann als Absicht zu unterstellen, wenn dieser Diskurs von den Mächtigen nicht gewünscht ist. Zweifellos ist dies aber im Falle des Manierismus‘ die Absicht, die dahintersteht, wenn der Begriff des Manierismus beharrlich weiter ungeachtet neuer sich etablierender Sichtweisen als Epochenbegriff des Übergangs von der Renaissance zum Barock (fehl)interpretiert wird.

noch nicht gelebte und bewußte Vergangenheit²⁸ ist, ist wahrhafter konstruktiver, da zielführender und zugleich jeglicher Zwecksetzung und Zweckhaftigkeit abholder Manierismus.

Ernst Helmuth Flammer

²⁸ Bernd Alois Zimmermanns so berühmte wie geniale Metapher von der „*Kugelgestalt der Zeit*“ steht für dieses Wort der immerwährenden Gleichzeitigkeit aller Zeitzustände, die lediglich Bewußtseinszustände sind, die auch das kontingente Zusammenspiel mehrerer Zeitschichten, alle relativ, benennen. Dieses Wort ist zugleich ein Apell zugunsten der Differenzierung und Verfeinerung im Denken und Erschaffen von Kunst und Musik.