

Universität Basel

Musikwissenschaftliches Seminar

FS 2021

Referent: Prof. Dr. Matthias Schmidt

Korreferent: Dr. Christian Bielefeldt

Masterarbeit

# **Die „Verfransung“ der Künste im Spannungsverhältnis zum Gesamtkunstwerk**

Eine theoretische und exemplarische Untersuchung  
gattungsübergreifender Entwürfe vom 19. Jahrhundert bis heute aus  
musikwissenschaftlicher Perspektive

Abgabedatum: 2. April 2021

Lukas Nussbaumer

Studienfächer MA: Musikwissenschaft/Geschichte

Matrikel-Nummer: 11-064-052

Im Hirshalm 6

4125 Riehen

Telefon: +41 79 202 73 89

E-Mail: [lukas.nussbaumer@unibas.ch](mailto:lukas.nussbaumer@unibas.ch)



Universität  
Basel

Philosophisch-Historische  
Fakultät



## Erklärung zur wissenschaftlichen Redlichkeit

Hiermit erkläre ich, dass ich ausser der angegebenen Literatur keine weiteren Hilfsmittel benutzt habe und dass mir bei der Zusammenstellung des Materials und der Abfassung der Arbeit von niemandem geholfen wurde. Ich bestätige hiermit, dass ich vertraut bin mit den Regelungen zum Plagiat der «Ordnung der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel für das Masterstudium vom 25. Oktober 2018» (§25) und die Regeln der wissenschaftlichen Integrität gewissenhaft befolgt habe. Die vorliegende Arbeit ist ausserdem weder ganz noch teilweise an einer anderen Fakultät oder Universität zur Begutachtung eingereicht und/oder als Studienleistung z.B. in Form von Kreditpunkten verbucht worden. Ich bezeuge mit meiner Unterschrift, dass meine Angaben über die bei der Erstellung meiner Masterarbeit benutzten Hilfsmittel, über die mir zuteil gewordene Hilfe sowie über die frühere Begutachtung meiner Masterarbeit in jeder Hinsicht der Wahrheit entsprechen und vollständig sind.

Datum: 29. März 2021

Unterschrift:

## Inhaltsverzeichnis

Einleitung .....	1
Teil I: Theodor W. Adorno – Die „Verfransung“ der Künste.....	4
1.1: Die Ästhetik der Moderne und das Verhältnis zwischen den Künsten.....	6
1.2: „Die Kunst und die Künste“ .....	9
1.3: „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“ .....	18
1.4: „Voraussetzungen“ (für ein Zusammenspiel von Sprache und Musik) .....	25
1.5: Ästhetische Entwicklungen in der Nachfolge Adornos .....	31
Teil II: Das Gesamtkunstwerk im 19. und 20. Jahrhundert .....	42
2.1: Richard Wagner – Von der gescheiterten Revolution zum revolutionären Kunstwerk	44
2.2: Wassily Kandinsky, Arnold Schönberg und Alexander Skrjabin – Synästhesie .....	49
2.3: Futurismus, Dada und Surrealismus – Historische Avantgarden.....	60
2.4: Joseph Beuys und der ‚erweiterte Kunstbegriff‘ .....	71
2.5: Avantgardistische Popmusik und Pop-Musik .....	75
2.6: Zwischenfazit .....	79
Teil III: <i>Oh Albert</i> .....	80
3.1: Entstehung, Narrativ, Dispositiv und Gliederung .....	82
3.2: Filmische Einflüsse und (farbige) Beleuchtung.....	92
3.3: Musikanalyse.....	102
3.4: Gesamtkunstwerk-Bezug und Verfransungsmerkmale – Ästhetische Strategien.....	114
Teil IV: Ausblick.....	119
4.1: Christoph Schlingensiefel und Jonathan Meese.....	119
4.2: Simon Steen-Andersen und Johannes Kreidler (mit Harry Lehmann) .....	123
Fazit.....	131
Quellenverzeichnis .....	134
Anhang .....	

## Einleitung

In den 1960er Jahren beobachtet der deutsche Philosoph Theodor W. Adorno in der zeitgenössischen westlichen Kunst eine Tendenz dazu, dass einzelne Kunstdisziplinen verstärkt Elemente aus anderen aufweisen. Diese „Verfransung“ – wie er diesen Prozess nennt – der Künste koinzidiert sozio-historisch mit einem Zeitgeist, der auf eine offene Gesellschaft, auf Freiheit und gegen Krieg gerichtet ist und in den 68er- und Hippie-Bewegungen kulminiert. Diese Analogie zwischen Entwicklungen in der Kunst und der Gesellschaft der 1960er Jahre steht laut Adorno im Gegensatz zum diesbezüglichen Verhältnis Mitte des 19. Jahrhunderts, als Richard Wagner das Konzept des Gesamtkunstwerks theoretisch ausarbeitet und in seinen Musikdramen praktisch umsetzt. Aufgrund der infolge der gesellschaftlichen und industriellen Umwälzungen seit der Aufklärung starken Ausprägung der arbeitsteiligen Gesellschaft sieht Adorno Wagners Kombination der Künste historisch nicht legitimiert, sondern als zwanghafte Fusion entgegen der organischen, immanenten Tendenz des Materials. In den 1960er Jahren dagegen scheint die Konvergenz der Künste auch durch die grundlegenden historischen Entwicklungen motiviert zu sein; neuartige Ansätze wie die Konzept- oder Performancekunst lassen verstärkt Zweifel über die Relevanz der Aufteilung von Kunst in die klassischen Gattungen aufkommen. Auch heute wird über die Frage nach der Zeitmässigkeit der traditionellen Kunstkategorien theoretisch und praktisch intensiv debattiert, wobei die neuen technologischen Möglichkeiten des Computers und der Digitalisierung im Allgemeinen als zusätzlicher, kaum zu überschätzender Faktor für die Produktion, Distribution und Rezeption mitberücksichtigt werden müssen.

Adornos Verfransungsthese bildet den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit. Nach einer historisch-diskursiven Einordnung werden die zentralen Argumente der These im ersten Teil anhand einer detaillierten Auslegung dreier Aufsätze Adornos aus den 1960er Jahren nachvollzogen, die sich der Annäherung der Künste aus unterschiedlichen Blickwinkeln widmen. Darauf folgt eine Einschätzung der ästhetischen Entwicklungen in der Nachfolge Adornos. Dessen Verfransungsbegriff kann in vieler Hinsicht als Alternativ- respektive Weiterentwicklungsvorschlag zum Begriff des Gesamtkunstwerks verstanden werden, mit dem er im Wesentlichen eng verwandt ist. Im zweiten Teil wird deshalb – als Fundament für die Tendenzen ab den 1960er Jahren – die Evolution des Gesamtkunstwerks als Konzept historisch-exemplarisch aufgearbeitet. In der bei Wagner ansetzenden Erörterung liegt der Fokus dabei vor allem auf den politischen Voraussetzungen und Implikationen der diversen Entwürfe, da sie bis heute einen entscheidenden Aspekt im Zusammenwirken verschiedener Gattungen darstellen. Behandelt

werden nach Wagner unter anderem die synästhetischen Ansätze und die historischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts sowie die Öffnungstendenzen der Kunst im Zusammenhang mit den Theorien von Joseph Beuys und den avantgardistischen Merkmalen der Populärmusik seit den 1960er Jahren. Im dritten Teil folgt eine exemplarische Untersuchung des 2016 erstmals öffentlich aufgeführten Gesamtkunstwerks *Oh Albert*, auf das verschiedene Elemente von Adornos Charakterisierungen zur Verfransung zutreffen und das diverse Bezüge zu den im zweiten Teil beleuchteten Kunstströmungen herstellt. Der Schwerpunkt der Analyse liegt auf dem Umgang mit dem Medium Musik, während aber auch andere Aspekte – etwa die filmischen Einflüsse – in ausführlicher Weise berücksichtigt werden. Die Abhandlung basiert auf einer Vielzahl digitaler Quellen sowie diversen Gesprächen mit dem Schöpfer von *Oh Albert*, Elia Rediger, der dem Autor der vorliegenden Arbeit die Materialien im Zusammenhang mit einer Forschungsreise nach Berlin vom 20.–22. Oktober 2020 bereitgestellt hat. Im Ausblick werden weitere aktuelle Herangehensweisen an das Zusammenspiel verschiedener Künste und Medien aus dem deutschsprachigen Raum vorgestellt, um diesbezügliche Tendenzen in der heutigen Kunst herauszuarbeiten und potentielle zukünftige Spannungsfelder ästhetischer, soziologischer, technologischer und politischer Natur zu antizipieren.

Ziel der Arbeit ist es, eine umfassende Deutung von Adornos Verfransungsthese und im weiteren Sinne seiner ästhetischen Ansichten in Bezug auf die Tradition des Gesamtkunstwerks darzulegen und – in einem zweiten Schritt – den Umgang mit derartigen Arbeitsweisen in der zeitgenössischen Musik und Kunst sowohl mikro- als auch makroperspektivisch zu reflektieren. So sollen die Entwicklung und die Relationen der Disziplinen und Gattungen sowie die Grenzen dieser Kategorien und des Kunstbegriffs überhaupt historisch nachvollzogen und jene zuletzt auf ihre heutige Relevanz hin – besonders unter dem Gesichtspunkt der Digitalisierung – im Ansatz überprüft werden. Adorno und seine Verfransungsthese stellen dabei eine Art theoretisches und kunstphilosophisches Grundgerüst dar, da sie sich an der Schwelle zwischen der, für die kulturelle Etablierung und Fortführung des Konzepts Gesamtkunstwerk einerseits und das verstärkte Nachdenken über die klassischen Kunstgattungen andererseits, konstitutiven Zeit der Moderne und der Zeit der postmodernen Philosophie – oftmals charakterisiert durch eine Abkehr von einheitlichen Welterklärungen, eine tendenziell grössere Akzeptanz von Widersprüchlichkeiten und ein verstärktes Hinterfragen von angeblich festen Strukturen und Kategorien – verorten lassen. Bemerkenswert scheint die Tatsache, dass die Verfransungsthese in der Musikwissenschaft bis anhin kaum rezipiert wurde – diesem Mangel soll mit den folgenden Untersuchungen entgegengewirkt werden. Entsprechend entstammt der grösste Teil der herbeigezogenen Sekundärliteratur nicht aus musikologischer, sondern aus philosophischer und

kunsthistorischer Feder. Eine zentrale Rolle für die Erwägungen zum Zusammenspiel der Künste und den grundlegenden ästhetischen Positionen Adornos spielen hier – abgesehen von den Primärtexten, entlang denen die Argumentation im ersten Teil erfolgt – die Publikationen von Juliane Rebentisch, die Dissertation von Christine Eichel und Beiträge aus dem von Rebentisch und Christoph Menke herausgegebenen Sammelband *Kunst – Fortschritt – Geschichte*. Basis für den Teil zum Gesamtkunstwerk bilden eine Monographie der US-amerikanischen Kunsthistorikerin Juliet Koss, der Band zur 1983 eröffneten Ausstellung *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* von Harald Szeemann sowie Veröffentlichungen von Alexandra Vinzenz und Anke Finger. Der Ausblick beruht weitgehend auf Stellungnahmen von Künstlern und Komponisten, wobei Simon Steen-Andersen und Johannes Kreidler – letzterer im Zusammenhang mit den Überlegungen des Philosophen Harry Lehmann – besondere Aufmerksamkeit erhalten.

Zustande gekommen ist diese Arbeit nur dank den Anregungen und der Unterstützung zahlreicher Freunde und Bekannte. An erster Stelle geht der Dank an Matthias Schmidt und Christian Bielefeldt für die wertvollen Gespräche hinsichtlich Thematik, Fragestellung, Methodik und Aufbau während der gesamten Entstehungszeit. Im Weiteren danke ich Elia Rediger für die interessanten Gespräche und die Bereitstellung einer grossen Anzahl an Quellen, welche einen vertieften Einblick in den Entstehungsprozess von *Oh Albert* sowie seine generelle Arbeitsweise ermöglichten. Schliesslich gebührt ein grosser Dank meiner Familie, die mit ihrem Bestehen und ihrer Bereitschaft zum gedanklichen Austausch in allen Arbeitsphasen einen unverzichtbaren Rückhalt darstellte.

## Teil I: Theodor W. Adorno – Die „Verfransung“ der Künste

„In der jüngsten Entwicklung fließen die Grenzen zwischen den Kunstgattungen in einander oder, genauer: ihre Demarkationslinien verfransen sich.“<sup>1</sup> Mit diesem Satz beginnt Theodor W. Adorno seinen 1966 im Rahmen der Vortragsreihe *Grenzen und Konvergenzen der Künste*<sup>2</sup> an der Berliner Akademie der Künste entstandenen Text zur ‚Kunst und den Künsten‘. Adorno nimmt damit Bezug auf eine in den 1960er Jahren immer stärker wahrzunehmende Tendenz einer Konvergenz der verschiedenen Kunstdisziplinen, welche vermehrt Prinzipien, Verfahren und Charakteristiken jeweils anderer in ihren Werken offenbaren.<sup>3</sup> So weist die Musik laut Adorno in Form der graphischen Notation – etwa bei Morton Feldmans bereits 1950 komponiertem *Projection I*, Earle Browns *December* von 1952 oder dem von Adorno beschriebenen Sylvano Bussotti – Elemente der Malerei auf, während beispielsweise Techniken der seriellen Musik in Texten von Hans G Helms wiederzuerkennen seien.<sup>4</sup> Adorno erkennt in diesen und vergleichbaren künstlerischen Herangehensweisen einen Ausdruck gesellschaftlichen Wandels, welcher – anders als noch bei Richard Wagners Versuch des Gesamtkunstwerks – die Entwicklungen in der Kunst und den Künsten seinen geschichtsphilosophischen Überzeugungen nach zu legitimieren scheint.<sup>5</sup>

Im Folgenden sollen Adornos Beobachtungen vor dem Hintergrund des traditionellen und klassisch-modernen ästhetischen Diskurses in Bezug auf stellvertretende Kunsttheoretiker

---

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno: „Die Kunst und die Künste“ (entstanden 1966, zuerst publiziert 1967), in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, Frankfurt am Main 1977, S. 432–453, hier: S. 432. Wird im Folgenden zu Gunsten der besseren Lesbarkeit mit „KuK“ abgekürzt.

<sup>2</sup> Tufan Acil: *Grenzüberschreitungen (in) der Kunst. Eine praxisbezogene Ästhetik*, Bielefeld 2017, S. 252. Vgl. auch: Michael Schwarz: „Adorno in der Akademie der Künste. Vorträge und Diskussionen 1957–1967“, in: *Zeitschrift für kritische Theorie*, 19. Jahrg., Heft 36/37, 2013, S. 207–216. Laut Schwarz hielt Adorno den Vortrag „Die Kunst und die Künste“ am 23. Juni 1966 im Studio der Akademie der Künste am Hanseatenweg in Berlin. Vgl. Ebd., S. 214.

<sup>3</sup> Juliane Rebentisch erläutert den Verfransungsbegriff anhand der Vorstellung zweier – für zwei verschiedene Kunstgattungen stehender – nebeneinander liegender Teppiche, die sich in ihren Fransen so „verwickelt und verknotet haben, dass ein Übergang zwischen ihnen entsteht.“ Wichtig zu beachten sei, dass dies nur an den Rändern der Fall ist, die Teppiche also grundsätzlich nicht in ihrer autonomen Existenz verändert werden. Die Anordnung der Teppiche führt auch dazu, dass sich nicht jeder Teppich mit jedem anderen verfranst, sondern nur jene, die ‚benachbart‘ sind. Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 99–100.

<sup>4</sup> Adorno, KuK, S. 432. Adorno führt als weitere, die Grenzen der Gattung Musik überschreitende Beispiele György Ligetis *Atmosphères* von 1961, die Streichquartette von Franco Donatoni oder Edgar Varèses *Ionization* – Letzteres als „Vorform“ bezeichnet – an. Vgl. Ebd., S. 434 f.

<sup>5</sup> Adornos Ästhetik ist grundsätzlich geschichtsphilosophisch grundiert. Angelehnt an Georg Wilhelm Friedrich Hegel vertritt er einen Begriff des ‚ästhetischen Geists‘, der sich aus den beiden Polen Form und Gehalt zusammensetzt, welche in einem dialektischen Verhältnis zueinander gedacht werden sollen. Der Begriff des Materials nimmt für Adorno eine grundlegende Rolle ein: Jede Kunstgattung habe einen historischen Materialstand, der im gesellschaftlichen Zusammenhang steht und als Größe innerhalb eines Fortschrittsprozesses verstanden wird. Ebenso unterscheidet er Kunstwerke nach deren Wahrheitsgehalt – dieser ergibt sich jeweils aus der Relation zwischen dem inneren Zusammenhang des Kunstwerks und den gesellschaftlichen Gegebenheiten. Die hier nur grob umrissenen einzelnen Konzepte und Begrifflichkeiten werden im Verlauf des ersten Teils genauer herausgearbeitet.

eingearbeitet und ausführlich ausgelegt werden sowie in der Nachfolge Adornos die weitere Entwicklung des Diskurses nachvollzogen werden. Im Zentrum der Untersuchung stehen dabei Adornos Aufsätze „Die Kunst und die Künste“, „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“<sup>6</sup> und „Voraussetzungen“<sup>7</sup>, welche alle in den 1960er Jahren und im selben thematischen Zusammenhang entstanden sind. Der erstgenannte Text bildet dabei die Grundlage, da Adornos Ansichten zur Verfransung über weite Strecken darauf zurückgehen, während der zweite eine konkretere Abhandlung von gattungsübergreifenden Prinzipien anhand der beiden Künste Musik und Malerei darstellt. „Voraussetzungen“ gewährt schliesslich Einblick in eine Art exemplarische Vorbereitung auf die Verfransungsthese – dieser Aufsatz erschien bereits zu Beginn der 1960er Jahre, während Adorno die anderen beiden 1965 respektive 1966 verfasste –, weil der Text von einem einzelnen Kunstwerk ausgeht; gleichzeitig werden darin aber auch die grundlegenden ästhetischen Herausforderungen einer medial<sup>8</sup> grenzüberschreitenden Verfahrensweise von Kunst reflektiert. Die Schriften werden in umgekehrter chronologischer Reihenfolge behandelt – einerseits, weil der als Basis der vorliegenden Arbeit dienende Verfransungsbegriff erst in „Die Kunst und die Künste“ erscheint, andererseits aber auch, um dem hier am intuitivsten scheinenden deduktiven Prinzip folgen zu können. Die Einbettung sowie Weiterentwicklung der ästhetischen Positionen Adornos sind in groben Zügen an ein vierstufiges historisches Modell von Juliane Rebentisch angelehnt, welches sie im Aufsatz „Singularität, Gattung, Form“<sup>9</sup> dargelegt hat. Neben weiteren Publikationen Rebentischs zur Thematik werden Christine Eichels *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste*<sup>10</sup> sowie der im Rahmen des Forschungsprojekts „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ an der Freien Universität Berlin entstandene Sammelband *Kunst – Fortschritt –*

---

<sup>6</sup> Theodor W. Adorno: „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“ (entstanden 1965, zuerst publiziert 1967), in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 16: Musikalische Schriften I–III, Frankfurt am Main 1978, S. 628–642. Wird im Folgenden zu Gunsten der besseren Lesbarkeit mit „ÜeR“ abgekürzt. Dieser Text geht ebenfalls auf einen Vortrag im Rahmen der Reihe *Grenzen und Konvergenzen der Künste* an der Berliner Akademie der Künste zurück. Laut Schwarz hielt Adorno den gleichnamigen Vortrag am 23. Mai 1965. Vgl. Schwarz (2013), S. 212.

<sup>7</sup> Theodor W. Adorno: „Voraussetzungen“ (entstanden 1960, zuerst publiziert 1961), in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 11: Noten zur Literatur, Frankfurt am Main 1991, S. 431–446. Der Titel wird in den Quellenangaben im Folgenden ohne Anführungs- und Schlusszeichen angegeben.

<sup>8</sup> Der Begriff des Mediums wird im Folgenden hauptsächlich im Sinne von ‚Ausdrucksmedium‘ einer jeweiligen Kunstgattung oder einer spezifischen technologischen Plattform wie dem Computer verstanden. Grundsätzlich stehen hier „Medium“ und „Gattung“ in sehr enger semantischer Verbindung und können zeitweise auch annähernd synonym erscheinen.

<sup>9</sup> Juliane Rebentisch: „Singularität, Gattung, Form“, in: *Generische Formen. Dynamische Konstellationen zwischen den Künsten*, hrsg. von Kirsten Maar, Frank Ruda und Jan Völker, München 2017, S. 9–23.

<sup>10</sup> Christine Eichel: *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*, Frankfurt am Main 1993.

*Geschichte*<sup>11</sup> für die theoretischen Erörterungen zu den behandelten Aufsätzen eine wesentliche Rolle spielen.

### 1.1: Die Ästhetik der Moderne und das Verhältnis zwischen den Künsten

Adorno war nicht der erste Kunsttheoretiker, -kritiker oder -philosoph<sup>12</sup> der Mitte des 20. Jahrhunderts, der sich mit der Frage nach Grenzüberschreitungen der einzelnen Kunstdisziplinen befasste. Noch in den 1930er Jahren verfasste der für den Fortgang der Kunstkritik und -geschichte prägende amerikanische Autor Clement Greenberg seine Abhandlung „Avant-Garde and Kitsch“<sup>13</sup>, worin er richtungsweisend dafür plädiert, dass sich die Künste auf ihr je eigenes Medium beschränken sollten und in der Intermedialität kein substantieller Fortschritt zu erreichen sei.<sup>14</sup> Greenberg begründet seine Position einer auf klare Grenzen hinzielenden Medienspezifität vorwiegend damit, dass die Kunst nur so ihre Autonomie wahren könne und durch den allfälligen Verlust einer bis dahin fest verankerten Gattungslogik und den damit verbundenen Darstellungsmitteln ihr theoretischer Boden zu stark ins Wanken geriete. Gleichzeitig würde durch den letzteren Fall ihre Trägerschaft – Kunstschaffende, die nicht unmittelbar an der Produktion von Kunstwerken beteiligt sind, beispielsweise Kunstkritiker, -historiker, -sammler, -händler oder Galeristen – infrage gestellt, da diese sich traditionell auf die klaren Gattungsgrenzen beziehen konnte.<sup>15</sup> Versuchen intermedialer Verfahrensweisen gegenüber war er deshalb antagonistisch gestimmt und empfand derartige Kunstproduktionen konsequenterweise als Symptom eines ‚Geschmacksverfalls‘.<sup>16</sup> Greenberg kann entsprechend seiner Ansichten in vieler Hinsicht als annähernd paradigmatisch für die moderne beziehungsweise modernistische Kunstkritik, insbesondere in den USA um die Herausbildung des abstrakten Expressionismus herum, angesehen werden. Er stellte sich entschieden gegen Demokratisierungstendenzen in der Kunst und sprach sich stattdessen für eine exklusive, quasi ‚von Kunstaffinen für

---

<sup>11</sup> *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, Berlin 2006.

<sup>12</sup> In der vorliegenden Arbeit wird aufgrund der besseren Lesbarkeit die Form des generischen Maskulinums verwendet, gemeint sind damit aber stets alle Geschlechter in gleichem Mass.

<sup>13</sup> Clement Greenberg: „Avant-Garde and Kitsch“ (1939), in: Ders.: *Arts and Culture. Critical Essays*, Boston 1989, S. 3–33.

<sup>14</sup> Vgl. Rebentisch (2017), S. 9 f. Vgl. auch Clement Greenberg: „Intermedia“, in: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hrsg. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam/Dresden 1997, S. 265–278. „Intermedialität“ wird im Folgenden – sofern nicht anders beschrieben –, als Relation zwischen verschiedenen Medien verstanden. Vgl. zum Medienbegriff auch Fussnote 8. Für verschiedene Definitionen von Intermedialität, vgl. auch Fussnote 180.

<sup>15</sup> Vgl. Rebentisch (2017), S. 16.

<sup>16</sup> Greenberg schreibt dazu in „Intermedia“: „Es beunruhigt, dass der Niedergang des Geschmacks heute erstmals droht, sich in der Kunst selbst durchzusetzen. In der ‚intermedialen‘ Kunst und der damit einhergehenden schrankenlosen Akzeptanz sehe ich ein Symptom dafür.“, S. 454. Zit. nach: Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, S. 82.

Kunstaffine‘ geschaffene gesellschaftliche Sphäre aus – so sollte sichergestellt werden, dass der Qualitätsstandard der Werke nicht in Gefahr gerate.<sup>17</sup> Für Greenberg ist die Kunstgeschichte die Geschichte einer kontinuierlich wachsenden Bewusstwerdung der einzelnen Künste bezüglich ihrer je spezifischen Medialität, die durch den Erhalt einer bestimmten Aufgabe innerhalb des ‚Gesellschaftssystems‘ Kunst<sup>18</sup> infolge der Emanzipation und Ausdifferenzierung im Zuge der Aufklärung zunehmend an Bedeutung gewannen; je bewusster sich eine Gattung also ihrer eigenen Mittel sei, desto stärker sei auch ihre Autonomie.<sup>19</sup>

Greenberg bezieht sich in seinen Ausführungen nicht zuletzt auf Gotthold Ephraim Lessing, der in *Laokoon*<sup>20</sup> versuchte, die hauptsächlichsten Unterschiede zwischen der Malerei und der Poesie zu ergründen und somit den noch jungen ästhetischen Diskurs aufgriff, der erst in den 1750er Jahren mit Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* richtig lanciert wurde.<sup>21</sup> Lessings fragmentarisch gebliebene Kunsttheorie-Abhandlung erwies sich einerseits deshalb als – in erster Linie für den philosophischen Diskurs im deutschsprachigen Raum; aber, wie Greenberg beweist, davon ausgehend später im Prinzip für die ganze westliche Kunsttheorie – so einflussreich, weil er darin die Kunst nicht mehr vorwiegend als mimetisch im Sinne einer blossen Naturnachahmung auffasst, sondern die subjektive Rezeption als Ausgangslage für die weitere Erörterung der ästhetischen Grundsätze versteht.<sup>22</sup> Andererseits etabliert beziehungsweise untermauert Lessing in *Laokoon* die Unterscheidung zwischen der Malerei als Raumkunst von nebeneinander stehenden Körpern und der Poesie als Zeitkunst mit sukzessivem Handlungsablauf und stellt sich gleichzeitig gegen die zu seiner Zeit gängige These, dass schöne Literatur nur aus einer schönen bildlichen Dar- oder Vorstellung heraus geschöpft werden könne.<sup>23</sup> Entscheidend sei, zu welchem Grad sich die Darstellungsform für das darzustellende Sujet eignet – so sei es grundsätzlich nicht sinnvoll, Bildliches in Sprachliches zu

---

<sup>17</sup> Vgl. Rebentisch (2003), S. 82.

<sup>18</sup> Die Kunst als Teilsystem der Gesellschaft ist hier weitgehend in Bezug auf Niklas Luhmanns Systemtheorie gemeint. Vgl. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995.

<sup>19</sup> Vgl. Juliane Rebentisch (2013), S. 96.

<sup>20</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Theil*, Berlin 1766.

<sup>21</sup> Alexander Gottlieb Baumgarten: *Aesthetica*, Teil I & II, Frankfurt an der Oder 1750 & 1758. Baumgarten wird gemeinhin als Begründer der neuzeitlichen Ästhetik als eigener philosophischer Disziplin gehandelt. Sein hauptsächlichstes Anliegen in der *Aesthetica* war es, die sinnliche Erfahrung in ihrer Legitimität gegenüber der rationalen, der logischen zu bestärken.

<sup>22</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Studienausgabe*, hrsg. von Friedrich Vollhardt, 2012 Stuttgart, S. 437 f.

<sup>23</sup> Lessing beschreibt dies in eigenen Worten folgendermassen: „Gegenstände, die neben einander oder deren Theile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerey. Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.“, vgl. Ebd., S. 453. Das aus der Antike stammende und meist auf Horaz zurückgeführte Diktum „ut pictura poesis“ wurde im Anschluss an Lessing mitunter von Johann Wolfgang von Goethe erneut aufgegriffen, der Lessing für seine kunsttheoretischen Verdienste mit rühmenden Worten würdigte. Vgl. Ebd., S. 438.

‚übersetzen‘. Anstatt einer gattungsübergreifenden Ästhetik sollen also die jeweiligen Eigenheiten von Raum- und Zeitkunst vielmehr klar voneinander abgegrenzt werden, da dies nicht zuletzt auch der empirischen Erfahrung des Rezipienten am meisten entspricht.<sup>24</sup>

Hier also schliesst Greenberg an, indem er sich 1940 in „Towards a Newer Laocoon“<sup>25</sup> im Geiste Lessings gegen die mimetische Annäherung der verschiedenen Künste an die Literatur stellt und dagegen für eine jeweilige „mediale Autoreflexivität“ plädiert.<sup>26</sup> Besonders treffend und anschaulich tritt diese Ansicht an einer Stelle in „Avant-Garde and Kitsch“ zu Tage, in welcher Greenberg Malerei und Poesie hinsichtlich ihrer jeweiligen medialen Eigenheiten gegenüberstellt:

Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi, even Klee, Matisse and Cézanne derive their chief inspiration from the medium they work in. The excitement of their art seems to lie most of all in its pure preoccupation with the invention and arrangement of spaces, surfaces, shapes, colors, etc., to the exclusion of whatever is not necessarily implicated in these factors. The attention of poets like Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Éluard, Pound, Hart Crane, Stevens, even Rilke and Yeats, appears to be centered on the effort to create poetry and on the ‚moments‘ themselves of poetic conversion, rather than on experience to be converted into poetry.<sup>27</sup>

Greenberg vertritt hier – im Grunde stellvertretend für seine die Medialität betreffend eindeutige Position – emphatisch die traditionelle, ‚puristische‘ Gattungsästhetik und der Fokus auf Malerei und Poesie vermittelt den Eindruck, dass er die Anlehnung an Lessing auch spezifisch-

---

<sup>24</sup> Vgl. Eichel (1993), S. 88 f. Die klare Trennung von Raum- und Zeitkünsten blieb bis in die 1960er Jahre und Adornos Verfransungsthese im ästhetischen Diskurs tonangebend. Für eine theoretische Erörterung dieser Einteilung von Adorno selbst vgl. Adorno, ÜER, S. 628 ff., 638 ff. Adorno führt diese Einteilung auf ein „klassifikatorische[s], ordnende[s] Bedürfnis“ zurück; die Folge davon sei, dass einerseits der Vereinheitlichung von Kunst durch die Stärkung der Autonomie der einzelnen Gattungen entgegengewirkt, andererseits aber durch die Bezugnahme auf das Vereinheitlichende in der Kunst dieses gleichzeitig auch bestärkt werde. Diese Dialektik von „vereinheitlichende[r] und Grenzen setzende[r] Absicht“ könne durch die Kunstwerke selber aufgegriffen und verarbeitet werden. Adorno kritisiert entsprechend, dass die klassifikatorische Einteilung der Künste „von oben her“ auferlegt wurde und sich nicht in erster Linie aus der Betrachtung individueller Kunstwerke heraus legitimiere. Er kritisiert Versuche, generelle Modelle – nicht zuletzt jene, die sich auf den menschlichen Rezeptionsapparat beziehen und anthropologisch oder psychologisch für die ‚dem Menschen am meisten entsprechende Art‘ argumentieren – für die Rezeption von Kunstwerken zu entwickeln und plädiert für die Singularität dieser; dies hat zur Folge, dass die Gattungsgrenzen zwar aufgrund des scheinbar in der menschlichen Natur angelegten Verlangens nach Ordnung existieren, von einzelnen Kunstwerken aber stets überschritten werden können und auch sollen. Vgl. auch: Matteo Nanni: „Das Bildliche der Musik: Gedanken zum *iconic turn*“, in: *Historische Musikwissenschaft*, 2013, S. 402–428, hier: 402. Für die diskursive Auseinandersetzung mit Lessings Grenzziehungen und deren Hinterfragung beziehungsweise Revidierung vgl. nach Nanni: David E. Wellbery: *Lessing's ‚Laocoon‘. Semiotics and aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge 1984; Gunter Gebauer (Hrsg.): *Laocoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984; Inge Baxmann, Michael Franz und Wolfgang Schäffner (Hrsg.): *Das Laocoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000; Manfred Durzak: „Bild und Wort, Beschreiben und Erzählen. Nochmals Lessings ‚Laocoon‘“, in: *Cultura tedesca*, 27 (2005), S. 81–90.

<sup>25</sup> Clement Greenberg: „Towards a Newer Laocoon“, in: *Partisan Review*, 7, 1940, S. 296–310.

<sup>26</sup> Als „mediale Autoreflexivität“ wird Greenbergs Plädoyer beschrieben in: Stefanie Kitzberger: *Strategien der Entgrenzung im Werk Martin Kippenbergers*, Masterarbeit, Wien 2013, S. 8, Fussnote 6.

<sup>27</sup> Greenberg (1989), S. 7. Unterstreichung: LN.

thematisch explizit machen wollte – gewissermassen übertragen in die moderne beziehungsweise modernistische Kunst.

Adorno selbst wurde und wird nicht selten als Typus des modernen Philosophen und Kunsttheoretikers charakterisiert. Ganz zu Unrecht kommen diese Zuschreibungen nicht, vertritt er insgesamt doch ein eher idealistisches, hauptsächlich auf den starken Einfluss der Systemdenker Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Karl Marx zurückzuführendes geschichtsphilosophisches Modell, das gerade für die Kunst oft wenig Spielraum für historisch-situative Flexibilität und eine pluralistische Rezeption oder Interpretation zulässt. In seinen späten ästhetischen Schriften – insbesondere der *Ästhetischen Theorie* und den zahlreichen Aufsätzen zur Ästhetik der 1950er und -60er Jahre – scheint er aber, anders als noch Greenberg oder auch der etwas später wirkende, sich aber in der Tradition Greenbergs verstehende Michael Fried<sup>28</sup> gewillt, die Überschreitung von Grenzen der traditionellen Gattungen und Kategorien der Kunst ohne Voreingenommenheit als konkrete Möglichkeit einer potentiell gewinnbringenden Weiterentwicklung zu akzeptieren oder zumindest in Betracht zu ziehen. Diese Erwägungen Adornos werden nun im Folgenden entlang seiner oben genannten Aufsätze – mit Schwerpunkt auf und beginnend mit „Die Kunst und die Künste“ – sukzessive erörtert.

## 1.2: „Die Kunst und die Künste“

Für Adorno hat der Verfransungsprozess „dort am meisten Gewalt, wo er tatsächlich immanent, aus der Gattung selbst entspringt.“<sup>29</sup> Eine solche Immanenz glaubte er in den 1960er Jahren in vielen Kunstrichtungen zu beobachten – so schreibt er von „geschichtlichen Kräften, die innerhalb der Grenzen aufwachten und schließlich sie überfluten.“<sup>30</sup> Adorno führt die

---

<sup>28</sup> Fried vertrat ebenso wie Greenberg die Ansicht, dass ein Fortschritt der Kunst nur innerhalb der einzelnen Gattungen erreicht werden konnte. Er kritisierte so unter anderem die Minimal Art als eine zwischen den Gattungen Malerei und Skulptur stehende Kunstform. Vgl. dazu Michael Fried: „Kunst und Objektivität“, in: Gregor Stemmrich (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995, S. 334–374, hier: S. 361. Zit. nach Rebentisch (2013), S. 102.

<sup>29</sup> Adorno, *KuK*, S. 433. Der Verfransungsbegriff ist eine späte Wortkreation Adornos – noch in dem nur kurze Zeit davor entstandenen „ÜeR“ spricht er von Konvergenzen, Relationen oder von einem Ineinander-Übergehen der Künste. Vgl. Adorno, *ÜeR*; vgl. auch: Acil (2017), S. 251 f.

<sup>30</sup> Ebd., S. 434. An dieser Stelle scheint es erwähnenswert, dass die Grenze zwischen der von Adorno akzeptierten immanenten Annäherung und der ‚nicht-immanenten‘ Analogisierung (darunter fällt beispielsweise Synästhesie oder Addition von künstlerischen Prinzipien) von gattungsübergreifender Kunst nicht immer klar zu ziehen ist. Adorno selbst geht darauf – im Kontext einiger Erwägungen zum Synkretismus – in „ÜeR“ ein: „Die Grenze zwischen der immanenten Beziehung des einen Mediums aufs andere und einer synkretistischen Vereinigung im Stil von Skrjabins Prometheus verfließt nachträglich wie die zwischen Jugendstil und Expressionismus.“ Vgl. Adorno, *ÜeR*, S. 637. Vgl. auch Acil (2017), S. 268. Eichel postuliert diesbezüglich allerdings, dass derartige Urteile Adornos oft auch an seinen subjektiven ästhetischen Präferenzen orientiert sind. Vgl. Eichel (1993), S. 96–98. Georg Witte macht hinsichtlich der immanenten Verfransung vier Abgrenzungen: 1. Gegenüber heteronomen Synthetisierungen (insbesondere dem Konzept Gesamtkunstwerk), 2. Gegenüber einer pseudo-metaphysischen Begründung im ‚Geist‘ (vor allem gegen Kandinsky gerichtet), 3. Gegenüber Purismen aufgrund von

Ausdifferenzierung der Kunst in verschiedene, klar voneinander getrennte Disziplinen in die Zeit der Aufklärung zurück – sie stellt für ihn, wie für Greenberg, eine unhintergehbare historische Tatsache und deshalb auch ein Fundament seines geschichtsphilosophischen Verständnisses von Kunst dar. Die ‚Überflutung‘ dieser Grenzen geschieht nun in einer Zeit, in der sich die Künste ihrer je eigenen Medialität immer mehr bewusst werden<sup>31</sup> – anders als Greenberg denkt Adorno die mediale Selbstreflexivität aber dialektisch, indem sie durch die Negation von bestehenden Grenzen sichtbar gemacht wird. Albrecht Wellmer spricht im Zusammenhang mit dem Fokus auf das je eigene Medium durch die Künste auch von einer Reaktion auf den Sinnverlust der modernen Welt in der Kunst, durch die Abkehr vom Prinzip der Abbildlichkeit.<sup>32</sup> Hierfür nennt Adorno gleich selbst einige Beispiele: Die Verräumlichung der Malerei sei der Versuch, einen Ersatz für das Formprinzip der verlorengegangenen Raumperspektive zu finden. Ähnliches gelte für musikalisches Material, das im traditionellen, tonalen System Vorrang genoss – eine Abwendung von diesem und der damit eng zusammenhängenden Architektur führe dazu, dass, was früher als ‚systemfremdes‘ Material gemieden wurde, die Grundlage für ganze Kompositionen bilden kann.<sup>33</sup> Dass durchaus auch direktere, also weniger abstrahierte respektive konzeptualisierte Entlehnungen aus anderen Künsten oder Kunstwerken existieren, möchte Adorno nicht abstreiten<sup>34</sup>, gibt aber gleichzeitig zu bedenken, dass man diesbezüglich allzu voreilige Urteile über Mitläufertum unterlassen sollte, denn – und hier bleibt der Eindruck, dass auch die auf ihren modernistischen Ansichten beharrenden Kunsttheoretiker wie

---

Vermischungsängsten, 4. Gegenüber einem „naiv logischen“ Begriff des Allgemeinen. Georg Witte: „Der Fortschritt – ein Werfen“, in: *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, Berlin 2006, S. 242–251, hier: S. 244. Alexander García Düttmann versteht Adornos Verfransungsthese indessen sowohl als kunstimmanent als auch transzendent, also in Bezug auf die Beziehung von Kunst und Nichtkunst; die graphischen Elemente in der Musik seien beispielsweise eine weitgehend kunstimmanente Entwicklung, während die Abwehrposition gegen Verfransungstendenzen auf Vermischungsängste und Reinheitsgedanken weisen, welche gesellschaftlich zum Totalitarismus führten. Vgl. Alexander García Düttmann: „Kunst im Glück. Divertimento“, in: *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, Berlin 2006, S. 209–215.

<sup>31</sup> Diese Selbstkritik der Künste könnte historisch in die Phase der ‚Medienspezifik‘ – wie sie Rebentisch hinsichtlich des Abstract Expressionism um Jackson Pollock und die im selben Umfeld sich bewegende Kunsttheorie und -kritik um Clement Greenberg nennt – zurückgeführt werden. Eine ähnliche Tendenz kann in der seriellen Musik konstatiert werden, in welcher intensiv über die einzelnen Parameter und ihre jeweils spezifische Qualität in Bezug zur ‚gesamten‘ Musik reflektiert wurde. Zur Medienspezifik vgl. Rebentisch (2017), S. 9–10.

<sup>32</sup> Vgl. Albrecht Wellmer: „Über die Verfransung der Künste und die Entgrenzung der Kunst“, in: *Neue Musik und andere Künste*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz 2010, S. 31–50, hier: S. 36.

<sup>33</sup> Adorno, KuK, S. 434. Der Materialbegriff stellt einen der zentralen Gedanken in der Ästhetik Adornos dar. Er versteht ihn als historisch bedingt und jeweils nur in Bezug auf einzelne Kunstgattungen – einen übergeordneten Materialstand der Kunst gibt es für Adorno nicht. Die Sichtweise auf den Umgang mit dem Material bildet den Kern seiner kritischen Auseinandersetzung mit und somit Beurteilung nach Fortschrittlichkeit von Kunstwerken. Vgl. im Folgenden auch Fussnote 105.

<sup>34</sup> Als musikalisches Beispiel dafür nennt er auf S. 433 das „Nebeneinandertupfen musikalischer Klangvaleurs“, das malerischen Prinzipien entspreche.

Greenberg mitgemeint sein könnten – „Immunität gegen den Zeitgeist ist als solche kein Verdienst.“<sup>35</sup> Ein gewisser Widerstand gegenüber ‚Verstößen‘ gegen gewohnte Konventionen und Kategorien sei allerdings nicht zu vermeiden und wohl auch eine nicht ganz unnatürliche Reaktion, doch bestehe dabei immer auch die Gefahr einer zu starken Fixierung auf die Reinheit einer Sache<sup>36</sup>; Reinheit als Begriff taucht im Kunstzusammenhang bei Greenberg – in der Regel im affirmativen Gebrauch – denn tatsächlich immer wieder auf.

Adorno wehrt sich auch gegen eine grundsätzliche Hierarchisierung der Kunstgattungen, wie sie noch Arthur Schopenhauer – bei ihm stand die Musik in dieser Hierarchie zuoberst – oder Hegel postulierten.<sup>37</sup> Gleichzeitig kritisiert er die von Hegel vorausgesagte generelle Vergeistigung der Kunst, welche als Theorie nicht zuletzt von Wassily Kandinsky in seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst*<sup>38</sup> manifestiert worden sei.<sup>39</sup> Nach Adorno müsste das Sinnliche vergeistigt werden; in Kandinskys Vergeistigung sieht er dagegen die Gefahr für einen Umschlag ins geistlos Kunstgewerbliche. Adorno beurteilt die starke Vergeistigung der Kunst als ein generelles Problem der über weite Strecken auf Rationalisierung aufbauenden Moderne – ihr in der Kunst selbst entgegen zu wirken könne allerdings nur dann gelingen, wenn das Geistige so zum Einsatz kommt, dass es die Eigenlogik des Materials in eine ästhetische Form bringt und so eine scheinbare Versöhnung gelingt, wobei auch immer die Unversöhnlichkeit der Realität mitreflektiert werden sollte.<sup>40</sup> Die Form müsse aber – nach dem Prinzip der negativen Dialektik Adornos – den ästhetischen Zusammenhang negieren, da sie sich sonst verselbständigt und somit den gesellschaftlichen Bezug verliert. Jenes Prinzip sieht Adorno bei Kandinsky misslungen, denn dieser erlaube es der Form nicht, gewaltlos den ‚mimetischen Impulsen‘ zu folgen.<sup>41</sup> Genereller gesprochen fasst es Adorno so zusammen: „Geist, der in der Kunst an der sinnlichen Erscheinung nicht mehr sein Genügen findet, verselbständigt sich. Den Zwang darin

---

<sup>35</sup> Adorno, KuK, S. 433. Vgl. auch Juliane Rebentisch: „Fortschritt nach seinem Ende. Adorno und die Kunst der Postmoderne“, in: *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, Berlin 2006, S. 229.

<sup>36</sup> Adorno, KuK, S. 434. Adorno wagt hier gar den Vergleich zwischen einer puristischen Kunstphilosophie und der nationalsozialistischen Rassenideologie.

<sup>37</sup> Vgl. Eichel (1993), S. 76 f. Vgl. auch: Nanni (2013), S. 404. Eichel beschreibt nicht zuletzt den niedrigen Stand, den die Musik aufgrund ihrer schweren rationalen Fasslichkeit bei Immanuel Kant erhielt. Dass die Wertung der Musik im Vergleich zu den anderen Künsten – in einer philosophisch relativ kurzen Zeit – so unterschiedlich ausfallen kann, weist laut Eichel auf die Willkürlichkeit solcher Gattungshierarchisierungen hin.

<sup>38</sup> Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, München 1911. Zit. wird im Folgenden nach: Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, 10. Aufl., 1973 Bern.

<sup>39</sup> Adorno, KuK, S. 436. Auf Kandinsky wird in Teil II noch genauer eingegangen.

<sup>40</sup> Adorno systematisiert Form und Gehalt laut Rebentisch als verschiedene Teile des ‚ästhetischen Geists‘ – Form (ästhetischer Geist I) und Gehalt (ästhetischer Geist II) seien dabei in einem dialektischen Verhältnis zu behandeln, damit ein Kunstwerk gelingen kann. Vgl. dazu Rebentisch (2003), S. 116.

<sup>41</sup> Vgl. Rebentisch (2006), S. 230 f. Vgl. auch Eichel (1993), S. 98–100. Laut Eichel wirft Adorno Kandinsky Willkürlichkeit vor – die Vergeistigungstendenz sei nicht die notwendige Alternative zur weitgehenden Aufgabe des Figurativen.

kann heute wie vor fünfzig Jahren jeder an dem ‚Das geht nicht mehr‘ nachvollziehen, sobald er auf sinnlich wohlgefällige Kunstwerke, und wären es authentische, trifft.“<sup>42</sup>

Zu beobachten glaubt Adorno ferner eine Tendenz der einzelnen Gattungen hin zu einer verallgemeinernden, vereinheitlichenden Idee der Kunst selbst. Erreicht wird diese – zumindest im Beispiel der Musik – durch das Prinzip der Zusammenhangbildung. Dieses habe Arnold Schönberg durch die Integration aller verschiedenen kompositorischen Ebenen mit am stärksten vorangetrieben.<sup>43</sup> Eine der grossen Errungenschaften Schönbergs sei es dabei gewesen, dass dieser die Verbindungen herstellenden Mittel in der Musik als zufällig beziehungsweise kontingent offenbarte; so habe er den Begriff des Zusammenhangs gewissermassen für die Musik ‚befreit‘ und ihr ermöglicht, ihn neu zu denken – was mitunter Karlheinz Stockhausens innovative Herangehensweise an das Komponieren stark prägte. Adorno glaubt, dass diese neu gefundene Freiheit in der Suche nach Zusammenhang die Verbindung von Musik mit anderen Künsten begünstigt, welche wiederum selbst mittels zentrifugaler Prozesse über die eigenen Grenzen hinausdenken und somit einer Gesamtidee von Kunst förderlich sind.<sup>44</sup> In Bezug auf Schönbergs ‚Befreiung‘ von scheinbar organischen, historisch kontingenten Entwicklungen konstatiert Adorno aber auch die Dialektik einer neuerlichen, im Gegensatz zum über eine vergleichsweise lange musikhistorische Phase gewachsenen System der Tonalität aber subjektiven und deshalb potentiell instrumentellen ‚Beherrschung‘ des Materials durch die strenge Methode der Zwölftonmusik. Adorno stellt diese Tendenz im allgemeineren Sinne als eine sich wiederholend durch die Geschichte ziehende dar und deutet sie als ein natürliches Ordnungsbedürfnis aufgrund einer Angst vor dem Chaos, das jeweils dann entsteht, wenn ein traditionelles System hinter sich gelassen wurde – jede ‚Befreiung‘ trage also mit sich die Gefahr einer darauffolgenden Unfreiheit. Dieser Gefahr sei im Prozess der Verfransung insofern entgegengewirkt, als die Künste bei ihrer jeweiligen eigenen Grenzüberschreitung (mimetisch) aus der Tradition anderer Künste schöpfen und deshalb kein Vakuum entstehe.<sup>45</sup>

Bereits in der Romantik gab es – allen voran bei Ludwig van Beethoven und Robert Schumann – Tendenzen zu einer Vereinheitlichung, Verallgemeinerung der Kunst, wobei da „der Akzent auf Subjektivität [fiel]“<sup>46</sup>, und nicht wie später über die selbstkritische Gattungsreflexion

---

<sup>42</sup> Adorno, KuK, S. 437. Hier wird im Text erstmals auf das Zwanghafte einer auf zu starker Rationalisierung bauenden Kunst eingegangen. In dem 1961 gehaltenen und später verschriftlichen Vortrag „Vers une musique informelle“ geht Adorno in Bezug auf die Musik tiefer auf die Dialektik von Freiheit und Zwang in Bezug auf Form und Expressivität ein. Vgl. Theodor W. Adorno: „Vers une musique informelle“, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz 1962, S. 73–102.

<sup>43</sup> Adorno, KuK, S. 438.

<sup>44</sup> Ebd., S. 438 f.

<sup>45</sup> Vgl. Eichel (1993), S. 40.

<sup>46</sup> Adorno, KuK, S. 439.

erfolgte. „[Diese Beseeltheit] rückte die Künste [zwar] zusammen [...]. Aber ihre Grenzen wurden davon kaum beeinträchtigt.“<sup>47</sup> Adorno sieht darin ein Potential dafür, dass die Kunst leicht zur Stimmungsangelegenheit wird und das kritische Moment fehlt, denn: „Kunst bedarf eines ihr Heterogenen, um es zu werden.“<sup>48</sup>; so heisst es weiter: „Kein Kunstwerk, auch das subjektivste nicht, geht auf in dem Subjekt, das es und seinen Gehalt konstituiert. Ein jedes hat Materialien, die dem Subjekt heterogen gegenüberstehen.“<sup>49</sup> Vergleichbar mit den Bedenken über eine zu einseitige Vergeistigung der Kunst bei Kandinsky und ähnlichen Vorhaben, besteht hier das Risiko aber eher in einer von der ‚Beseeltheit‘ ausgehenden fehlenden Dialektik. Diese fordert Adorno auch in der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt. Zu den Grundpfeilern seiner Ästhetik gehört die Prämisse, dass das Sinnliche beziehungsweise der mimetische Impuls objektiviert werden soll; er nennt die Sphäre, in welcher dieser Prozess jeweils vollzogen wird, auch die innerästhetische Technik.<sup>50</sup> Im Gegensatz dazu steht die ausserästhetische Technik, welche sich vor allem auf die in der Kulturindustrie dominierenden technischen Produktions- und Reproduktionsmechanismen bezieht, die die Kultur – so Adornos Beobachtungen bis in die 1960er Jahre – in einer Vielzahl der Fälle zum Industriegut machen.<sup>51</sup> Hier setzt auch sein Begriff vom Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ein, den Ruth Sonderegger als „das Verhältnis zwischen seiner internen Logizität und der Logik seines gesellschaftlichen Kontexts“<sup>52</sup> definiert. Ein Wahrheitsanspruch kann also nur dann geltend gemacht werden, wenn das Subjekt das Sinnliche im Hinblick auf gesellschaftliche Angelegenheiten objektiviert, das Kunstwerk also im Gefüge eines auch über die Kunst im engen Sinne hinausgehenden

---

<sup>47</sup> Ebd. Vgl. auch Acil (2017), S. 263.

<sup>48</sup> Adorno, KuK, S. 439.

<sup>49</sup> Ebd., S. 440.

<sup>50</sup> Vgl. Kerstin Stakemeier: „Verfransung und Digitalität. Medienspezifik in der Krise“, in: *Das Versprechen der Kunst*, hrsg. von Marcus Quent und Eckardt Lindner, Wien 2014 S. 141–155, hier: S. 141 ff. Wellmer definiert Kunst bei Adorno als ‚vergeistigte Mimesis‘, als Objektivierung von mimetischen Impulsen aus dem Material heraus. Vgl. dazu Rebentisch (2003), S. 111 ff; Rebentisch bezieht sich in diesen Ausführungen – mit denen sie sich nicht in allen Punkten einverstanden zeigt – in erster Linie auf Texte von Wellmer und Adorno selbst. Ein Hauptproblem in Bezug auf das Prinzip der vergeistigten Mimesis sieht Rebentisch mit Wellmer darin, dass jeder Rezipient das Kunstwerk in seinen eigenen Zusammenhängen auffasst und so die mimetischen Impulse nicht objektiv rezipierbar sind – der Rezipient steht somit quasi „zwischen [den] beide[n] Pole[n] [...]“. Vgl. Rebentisch (2003), S. 116, 131. Vgl. Albrecht Wellmer: „Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität“, in: Ders. (Hrsg.): *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Frankfurt am Main 1985, S. 9–47. Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970. Wird im Folgenden mit „ÄT“ abgekürzt.

<sup>51</sup> Vgl. zur Kulturindustrie: Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*, hrsg. von Ralf Kellermann, Stuttgart 2015. Vgl. auch: Gunnar Hindrichs: „Kulturindustrie“, in: Ders. (Hrsg.): *Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung*, Berlin/Boston 2017 S. 61–80.

<sup>52</sup> Ruth Sonderegger: „Ästhetische Theorie“, in: *Adorno-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm, Berlin 2019, S. 521–533, hier: S. 527. Sonderegger beschreibt Adornos Prinzip der Findung des Wahrheitsgehalts in vier kritischen Schritten respektive Dimensionen: 1. Gegenständliche Dimension, 2. Psychologische Wahrheit beziehungsweise Wahrheit des Ausdrucks, 3. Formale Stimmigkeit, 4. Wahrheitsgehalt – Verhältnis von innerer Logizität und gesellschaftlichem Kontext.

Gesamtzusammenhangs konstituiert. Dieses „über das Subjekt [Hinausweisende]“<sup>53</sup> widerstrebe jeglichen Intentionen einer Vereinheitlichung der Kunstgattungen – primär aufgrund des Prinzips der Materialgerechtigkeit, die nicht gattungsübergreifend verstanden werden könne. Heterogenität versteht Adorno sowohl im ausserästhetischen als auch im innerästhetischen Sinn – innerästhetische Heterogenität sei unter anderem in der Musik von Johannes Brahms zu finden. Brahms’ Ausdruck beinhalte „altdeutsch balladeske, ritterlich gepanzerte oder minnig versponnene Aspekte“<sup>54</sup>. Sein Glück sei es gewesen, dass er jene Momente im Medium Musik und nicht im Medium der Dichtung oder Malerei verarbeiten konnte – in der Musik seien sie als kontrastierende Einzelmomente integriert in eine „in sich grossartig durchgeformte[...] musikalische[...] Sprache.“<sup>55</sup> So kann laut Adorno ein gleiches inhaltliches Moment durch die Unterschiedlichkeit des künstlerischen Mediums zu einem ganz Anderen werden; eine gattungsübergreifende Sprache für jene Ausdrucksmomente könne es nicht geben.

Adorno aber glaubt nicht, dass die Unterschiede der Künste Rückschlüsse auf allfällige Vorrangstellungen gewisser vor anderen zulassen, wie es beispielsweise Rudolf Borchardt postulierte. Dieser vertrat die Ansicht, dass die Dichtkunst den anderen Künsten darin überlegen sei, dass die Entstehung ihrer Werke nicht unmittelbar nachvollziehbar sei und daher etwas Geheimnisvolles, Transzendentes, ja gar Göttliches an beziehungsweise in sich habe. Sein argumentatives Vorgehen basiert dabei auf dem Einnehmen der Perspektive des „Urmenschen“, einem in der Moderne nicht seltenen Verfahren in der Kunsttheorie. Dieser habe zum Beispiel einem Bildhauer oder einem Maler bei seinem Handwerk zusehen und so den Entstehungsprozess seines Kunstwerkes nachvollziehen können, während dies bei einem Dichter nicht möglich gewesen sei.<sup>56</sup> Adorno hält diese These für falsch – er spricht dieses Unsichtbare allen Künsten zu und kann demnach kein triftiges Argument für eine Sonderstellung der Dichtung erkennen. Borchardt erkenne nicht, dass es auch am Sichtbaren etwas Unsichtbares gäbe. Hier geht es Adorno in erster Linie um den Rätselcharakter von Kunstwerken, dem er in seiner Ästhetik eine essentielle Bedeutung zuschreibt und der eng mit dem Wahrheitsbegriff verbunden ist. Der Kern dabei besteht darin, dass Kunstwerke danach verlangen, verstanden zu werden, während sie

---

<sup>53</sup> Adorno, KuK, S. 440. Adorno zufolge führe das Ignorieren beziehungsweise das fehlende Bewusstsein dieser Dialektik leicht zu einem Übermass an ‚rein Ästhetischem‘.

<sup>54</sup> Ebd., S. 441.

<sup>55</sup> Ebd., S. 442.

<sup>56</sup> Vgl. Rudolf Borchardt: *Prosa I*, hrsg. von Marie Louise Borchardt, Stuttgart 1957, S. 69, 46. Zit. nach: Adorno, KuK, S. 443, 444. Für einen Einblick in den Diskurs um die Imitation des ‚Primitiven‘ in der modernen deutschen Literatur vgl. Nicola Gess: *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin)*, München 2013. Eine ähnliche Priorisierung der Dichtung gegenüber allen anderen Künsten postulierte – wenn auch aus einer anderen, grundsätzlich philosophischeren (ontologischen) Position heraus – Martin Heidegger. Vgl. Martin Heidegger: *Holzwege*, Frankfurt am Main 1950, S. 60. Zit. nach: Adorno, KuK, S. 446.

sich gleichzeitig einem vollumfänglichen Verständnis immer entziehen.<sup>57</sup> Sie sollen die Empirie transzendieren, womit sie sich zu einem gewissen Grad auch immer von der Wirklichkeit ‚isolieren‘.<sup>58</sup> Dass Adorno hierbei zwischen den Kunstgattungen keine qualitativen Unterschiede macht, beschreibt er in der *Ästhetischen Theorie* in verschiedenen Passagen: „Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel; das hat von alters her die Theorie der Kunst irritiert.“<sup>59</sup> Oder, ausgehend von einer Beschreibung des Rätselcharakters in der Musik: „[...] die Differenz zwischen dem, was er [der sogenannt Unmusikalische] hört und der Initiierte, umschreibt den Rätselcharakter. Das Rätselwesen erstreckt sich aber keineswegs nur auf die Musik, deren Unbegreiflichkeit es fast allzu sinnfällig macht. Einen jeden, der nicht das Werk unter dessen Disziplin gleichsam nachzeichnet, blickt ein Bild oder ein Gedicht mit denselben leeren Augen an wie die Musik den Amusischen[...]“<sup>60</sup>; und schliesslich: „Als konstitutiv aber ist der Rätselcharakter dort zu erkennen, wo er fehlt: Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine. [...] Jedes Kunstwerk ist ein Vexierbild, nur derart, dass es beim Vexieren bleibt, bei der prästabilierten Niederlage ihres Betrachters.“<sup>61</sup> Laut Eichel sind Versuche der Verfransung dazu prädestiniert, diesen Rätselcharakter in sich zu tragen, da sie durch die Kombination verschiedener Modi von Raum und Zeit – ausgehend von Lessings Unterscheidung in Raum- und Zeitkünste – eine Transzendierung der Realität im Prinzip konstitutiv voraussetzen.<sup>62</sup> Für Rebentisch ist im Rätselcharakter der Kunstwerke sogar zu grossen Teilen deren Autonomie zu verorten.<sup>63</sup>

---

<sup>57</sup> Vgl. Georg W. Bertram: „Metaphysik und Metaphysikkritik“, in: *Adorno-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm, Berlin 2019, S. 537–545, hier: S. 540.

<sup>58</sup> Vgl. Eichel (1993), S. 89–91.

<sup>59</sup> Adorno, ÄT, S. 182.

<sup>60</sup> Ebd., S. 183.

<sup>61</sup> Ebd., S. 184.

<sup>62</sup> Vgl. Eichel (1993), S. 90–91. Adorno war stets darauf bedacht, den Autonomiebegriff des Kunstwerks zu verteidigen und den Rätselcharakter von Kunstwerken zu bewahren.

<sup>63</sup> Vgl. Rebentisch, (2006), S. 236–240. Rebentisch legt unter anderem deshalb ein derart grosses Gewicht auf den Rätselcharakter hinsichtlich der Autonomie von Kunst, da sie rezeptionsästhetische Perspektiven stärker in den Vordergrund rückt. Vgl. dazu Kapitel 1.5: Ästhetische Entwicklungen in der Nachfolge Adornos. Laut Rebentisch hat Adorno erst spät eine grundlegende Differenz von Technik und Ästhetik konstatiert, die für seinen ‚Rätselbegriff‘ eigentlich grundlegend ist – Adorno hielt lange an der Ansicht fest, dass die Objektivierung des Kunstwerks grundsätzlich im Technischen und Formellen geschehe, worin auch vorwiegend die Autonomie der Kunst zu finden sei; für Rebentisch und die Vertreter der Rezeptionsästhetik liegt die Autonomie der Kunst aber genau in deren Rätselcharakter – indem das Kunstwerk zwar einerseits zum Verstehen einlädt, sich andererseits aber einer genauen Interpretation jeweils entzieht. Die Differenz zwischen Technischem und Ästhetischem entspricht nach Rebentisch der Relation zwischen Allgemeinem und Singulärem; die neueren Kunstproduktionen arbeiten gegen das (modernistische) Zusammenfallen der beiden an – sie gewinnen eine vertiefte Reflexion über deren Differenz, quasi als „Metafortschritt“; für Adorno noch war das Technische, das sich über das Stichwort Materialgerechtigkeit beurteilen liess, die zentrale Fortschrittskategorie – die neuere Kunst aber versucht, neben dem technischen Fortschritt einen zusätzlichen singulären (ästhetischen) Schritt zu gehen; die modernistische Fokussierung auf das Technische wird beispielsweise durch Hybridisierungen, der Auflösung des Werkbegriffs oder Aleatorik bewusst untergraben.

Adorno lehnt es – hinsichtlich der obigen Ausführungen bezüglich seiner Haltung zu hierarchisierenden Kunstsystematiken, konsequenterweise – ab, Kunst als Gattungsoberbegriff mit den Künsten als Unterarten dieser, zu verwenden. Für eine solch schematische, sich an naturwissenschaftlichen Typisierungshierarchien orientierende Darstellung seien die einzelnen Künste doch viel zu heterogen und unterschieden sich in ihren jeweiligen historischen und qualitativen Ausprägungen allzu deutlich.<sup>64</sup> So bestehe bereits in der Art der Darstellung zwischen Bildkünsten, Dichtung und Musik grundsätzliche Differenzen, die unter anderem die Modi des Figurativen beziehungsweise Repräsentativen, des Begrifflichen und des Nicht-Begrifflichen umfassen.<sup>65</sup> Adorno vergleicht das Verhältnis von Kunst zu den Künsten mit demjenigen des Orchesters zu den Instrumenten: Die Instrumente bilden kein nahtloses Kontinuum auf dem Spektrum der Klangfarben, sondern weisen in verschiedenen Gruppen bestimmte, einzigartige Qualitäten auf. Vereinheitlichend könne – beim Vergleich mit dem Orchester bleibend – lediglich die „Idee der Farbtotale als Telos seiner Entwicklung“<sup>66</sup> wirken. Zurück auf die Künste bezogen aber sieht Adorno das Vereinheitlichende nicht unbedingt in einem gemeinsamen Ziel, sondern eher in einer gemeinsamen dialektischen Methode: „Alle [Kunstarten] stossen sich ab von der empirischen Realität [...]. Alle brauchen Elemente aus der empirischen Realität, von der sie sich entfernen[...]. Als Antithesis zur Empirie [...] ist die Kunst Eines.“<sup>67</sup>

Die zentrifugale Bewegung über die Gattungsgrenzen hinaus sei auch stark durch den metaphysischen Sinnverlust geprägt, der die neuartige Kunst im 20. Jahrhundert bis in die 1960er Jahre überhaupt durchdringe und sich in Werken wie den Stücken Samuel Becketts wohl mit am deutlichsten widerspiegelt.<sup>68</sup> Einher geht die Abkehr von einer sinngefüllten Welt in den Kunstwerken mit einer „Kündigung der äusseren und inneren Abbildlichkeit [...]“<sup>69</sup> Die Gattungslogik und deren Ordnungssystem waren Ausdruck einer mit Sinn gefüllten (Kunst-)Welt. Die Verfransungstendenz arbeitet gegen diese Ordnung, da sie darin – und diese Annahme könnte auch auf andere Gesellschaftsbereiche als die Kunst übertragen werden – laut Adorno Ideologieverdacht hegt. So scheint es, „als knabberten die Kunstgattungen, indem sie ihre

---

<sup>64</sup> Adorno, KuK, S. 447.

<sup>65</sup> Ebd.

<sup>66</sup> Ebd., S. 448.

<sup>67</sup> Adorno, KuK, S. 448.

<sup>68</sup> Ebd., S. 449, 450. Die Gründe für diesen Sinnverlust sind mannigfaltig und wohl nur als Kombination verschiedener historischer, gesellschaftlicher, wirtschaftlicher und wissenschaftlicher Entwicklungen nachvollziehbar. Eine zentrale Rolle dürften die beiden Weltkriege gespielt haben, die das Selbstverständnis des menschlichen Lebens in seinen Grundzügen erschütterte. Dazu kommt die im Zuge des Industrialisierungsprozesses verstärkt erfahrene Entfremdung mit der eigenen Tätigkeit eines Grossteils der Gesellschaft sowie generell eine Tendenz zur Rationalisierung, die sich nicht zuletzt auch in der rasanten Entwicklung der naturwissenschaftlichen Disziplinen sowie der zunehmenden Skepsis gegenüber religiösen Dogmen gegen Ende des 19. Jahrhunderts niederschlug.

<sup>69</sup> Ebd., S. 450.

festumrissene Gestalt negieren, am Begriff der Kunst selbst.<sup>70</sup> Dieser Sinnverlust brachte verschiedene Verfahren hervor, die darauf zu reagieren versuchten – allen voran das Prinzip der Montage, welches Adorno als „Urphänomen der Verfransung“<sup>71</sup> bezeichnet. Besonders beliebt wurde es bei den Dadaisten und Surrealisten, die damit eine neue, zur vorwiegend rationalen eine alternative Erfahrung der Welt in die Kunst brachten.<sup>72</sup> Auf diese Weise wird laut Adorno insofern gegen den Sinn von Kunstwerken gearbeitet, als „Bruchstücke der empirischen Realität“<sup>73</sup> in ihre Eigenlogik eindringen und ihre Sinnhaftigkeit so als bloss scheinbare entlarven. Die Montage bildet dabei gewissermassen das Paradebeispiel eines künstlerischen Verfahrens, das die innerästhetische ‚Eigenwelt‘ der Kunst, zugleich aber auch der einzelnen Kunstgattung, durchbricht – die Verfransung bringe genau jenen Mechanismus zum Tragen, denn sie bringt neue, fremde Elemente in scheinbar geschlossene Strukturen. Das Aufbrechen dieser Strukturen kann – um bei Adornos Vokabular zu bleiben – auch als eine Form der negativen Dialektik verstanden werden, die gegen potentielle Ideologiebefangenheit ankämpft und deshalb die Autonomie von Kunst stärkt.<sup>74</sup> Die Negation ist aber keineswegs eine absolute, denn dann würde sich die Kunst selbst aufheben. Adorno war – im Gegensatz zu anderen Kunstphilosophen und -theoretikern wie beispielsweise Arthur C. Danto oder Dieter Wellershoff – nie der Ansicht, dass die Kunst an ihr Ende gekommen sei oder dies in Zukunft täte.<sup>75</sup> So beschreibt er denn

---

<sup>70</sup> Ebd.

<sup>71</sup> Ebd.

<sup>72</sup> Ausgehend von den historischen Avantgarden – im Folgenden wird aufgrund der Verschiedenartigkeit der Avantgarde-Bewegungen der Plural verwendet – und im Rückbezug auf diese fand das Montageprinzip später auch Eingang in die Populärkultur. Eng verbunden ist die Montage beziehungsweise Collage naturgemäss auch mit dem Medium Film – eine Verbindung zwischen Film und Popkultur ist beispielsweise in der Darstellungsform des Musikvideos zu finden. Die Montage sollte sich aber nach Adorno innerhalb einer Gattung ausdrücken – dass er beispielsweise die Readymades von Marcel Duchamp nicht befürwortet liegt vor allem daran, dass dabei die Montage absolut wird, sich über einzelne Gattungen respektive Künste hinwegsetzt – und deshalb laut Adorno nicht aus einem immanenten Drang heraus geschieht. Vgl. Rebentisch (2006), S. 232. Rebentisch verweist diesbezüglich auch auf: Adorno, ÄT, S. 328 f., wo Adorno Tendenzen zum „nominalistischen Prinzip“ an musikalischen Formbeispielen behandelt. In der *Philosophie der neuen Musik* stand er in Bezug auf Strawinskys Stil- und Gattungsppluralismus dem Montageprinzip in der Musik skeptisch entgegen – in dieser Hinsicht scheinen sich seine Ansichten etwas geöffnet zu haben. Vgl. Eichel (1993), S. 37.

<sup>73</sup> Adorno, KuK, S. 450.

<sup>74</sup> Die Verfransung stellt für Adorno im Prinzip einen Versuch dar, sich durch Kunst eine eigene Wirklichkeit zu schaffen – damit entfernt sie sich von der Abbildung der Wirklichkeit und der arbiträren Ordnung der Kunstwelt. Vgl. Jon Griebler: *Musikinhärente Strukturen als Basis der Neuen Künste*, Dissertation, Graz 2011, S. 3.

<sup>75</sup> Danto glaubte, Andy Warhol habe mit seiner *Brillo-Box* die Grenze zwischen Kunst und Realität endgültig aufgehoben und die Kunst somit obsolet gemacht. Dieter Wellershoff sprach 1976 von der „Auflösung des Kunstbegriffs“. Die Ausrufungen eines ‚Endes der Kunst‘ erwiesen sich letztlich aber allesamt bloss als das Ende einer spezifischen Kunstgeschichtsschreibung, die sich vorderhand an der Idee des Materialfortschritts orientierte. Dieter Mersch führt die apokalyptischen Prophezeiungen in erster Linie darauf zurück, dass die Kunst in Phasen der Transformation – Mersch spricht diesbezüglich auch von „ästhetischer Diskontinuität“ – ihr Erscheinungsbild oder gar ihre Bedeutung tiefgreifend ändert und so von vielen nicht mehr als solche identifiziert wird. Mersch beschreibt eine von Neuansätzen geprägte, sprung- oder risshafte, brüchige Entwicklung von Kunst – sie zu theoretisieren ist deshalb schwierig bis unmöglich; so bleibt im Prinzip nur der theoretische Nachvollzug der Risse – welcher dann aber wieder die Begrifflichkeit(en) der Kunst verändert. Die heutige Verfransung sieht Mersch nicht (nur) entlang der Demarkationslinien (und aus dem immanenten Drang der einzelnen Künste heraus), sondern auch zwischen den eigentlich inkompatiblen Elementen von Künsten; er versteht „Inter-Medialität“ als Räume zwischen den

hier ihren scheinbaren Untergang nur als das Vortäuschen eines solchen, sodass die Menschheit „aufwache, ihrer mächtig bleibe, überlebe.“<sup>76</sup> Dass sich die Kunst gegen klare Definitionen sträube, liegt laut Adorno in ihrer utopischen Natur begründet, welche sich stets gegen das „naturbeherrschende [Prinzip] der Definition“ stelle.<sup>77</sup> Exemplarisch dafür stehe die Gattung Film, welche durch die weitgehende Ablehnung von Auratischem und Subjektivität und durch das Offenlegen des Technischen – in diesem Falle nicht im innerästhetischen Sinne, sondern im Sinne der ausserästhetischen technisch-maschinellen Produktionsmittel – „aus immanenter Gesetzlichkeit sein Kunsthaftes abwerfen möchte [...]“.<sup>78</sup> Paradox daran ist, dass der Film dies künstlerisch umsetzt, den Begriff der Kunst also gewissermassen erweitert. Adorno glaubt, dass „die Verfransungsphänomene der Gattungen insgeheim davon inspiriert“<sup>79</sup> sind. Das utopische Moment von Kunst, das in die Formung der Gesellschaft eingreift, garantiert im Prinzip ihr eigenes Überleben – denn hätten sich die Utopien der Kunst gesellschaftlich erfüllt, gäbe es wohl kaum oder in viel geringerem Masse noch das Bedürfnis nach ihrer Existenz. Da die Kunst sich also nicht selbst verzehren könne, „verzehren sich aneinander die Künste.“<sup>80</sup>

### 1.3: „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“

In dem nur unwesentlich früher als „Die Kunst und die Künste“ entstandenen Text „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“ geht Adorno zunächst auf die Lessing'sche Kategorisierung von Raum- und Zeitkünsten ein, anstatt der Poesie wählt Adorno als Zeitkunst jedoch die Musik. Er spricht bezüglich dieser von einer doppelten Zeitlichkeit, welche in beiden Fällen eine „Objektivierung der Zeit“ bedingt: die Zeitverhältnisse zwischen den einzelnen Strukturteilen einerseits – eine Art ‚innere Zeitlichkeit‘ –, und andererseits die zeitliche Dimension im rein empirischen, physikalischen Sinne, der sich Musik immer stellen muss.<sup>81</sup> Dass in der Musik

---

Medien/Künsten, die hinsichtlich den Sprüngen in der Entwicklung der Kunst eine wichtige Rolle spielen können; der Künstler ist in diesem Zusammenhang kein schöpfendes Genie mehr, sondern agiert interventionistisch, um die Bedingungen für Entwicklung zu schaffen; diese Interventionen können nicht verallgemeinert werden, sondern müssen je nach Gegebenheiten, Medium, Material etc. vom Künstler situativ identifiziert und realisiert werden. Vgl. dazu: Dieter Mersch: „Ästhetische Diskontinuität. Prolegomena zu einer Archäologie der Künste“, in: *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, Berlin 2006, S. 216–228, hier: S. 217 ff., 226 f.; Christoph Menke und Juliane Rebentisch: „Einleitung: Die Gegenwart des Fortschritts“, in: *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, Berlin 2006, S. 9–18. Vgl. auch: Dieter Wellershoff: *Die Auflösung des Kunstbegriffs*, Frankfurt am Main 1976; Arthur C. Danto: *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996.

<sup>76</sup> Adorno, KuK, S. 451.

<sup>77</sup> Ebd.

<sup>78</sup> Ebd., S. 452.

<sup>79</sup> Ebd.

<sup>80</sup> Ebd., S. 453.

<sup>81</sup> Adorno, ÜeR, S. 628 f.

der Formbegriff so eng mit Zeitlichkeit verbunden ist, hat laut Adorno damit zu tun, dass die Zeit die Musik erst zu einem eigentlichen Gegenstand macht; Musik strebt also auch nach einem Ideal einer räumlichen Ausbreitung.<sup>82</sup> In ähnlicher aber umgekehrter Weise strebt die Raumkunst Malerei nach Zeitlichkeit, indem Adorno gelungenen Bildern zuschreibt, dass sie durch ihre Disposition einen zeitlichen Ablauf der Betrachtung suggerieren. So „gehen die Künste [in ihrem Gegensatz] ineinander über.“<sup>83</sup> Allerdings könne dies nicht durch Nachahmung von Verfahrensweisen einer Kunstdisziplin durch eine andere gelingen, sondern soll – und hier spricht Adorno das Prinzip an, welches er in „Die Kunst und die Künste“ wiederholt betont – durch ein immanentes Streben motiviert sein; andernfalls entstehe leicht die von Adorno nicht gutgeheissene synkretistische Kunst.<sup>84</sup> In der Nachfolge von Claude Debussy habe beispielsweise Igor Strawinsky in seiner Musik „Pseudomorphose an die Malerei“<sup>85</sup> betrieben, was Adorno trotz aller Reserviertheit gegenüber solchen Versuchen als „Stufe des Konvergenzprozesses“ bezeichnet.<sup>86</sup> Zeit werde bei Strawinsky disponiert, als Gesamtes angeordnet, wie

---

<sup>82</sup> Ebd. Räumlich ist Musik nicht zuletzt auch deshalb, da sie zur auditiven Rezeption der Ausbreitung von Schall im Raum bzw. eines räumlich ausgebreiteten Mediums bedarf.

<sup>83</sup> Ebd., S. 629.

<sup>84</sup> Ebd.

<sup>85</sup> Adorno verweist hier selbst auf eine Passage in der *Philosophie der neuen Musik*, die sich im zweiten Teil Strawinskys Musik in Relation zu derjenigen Arnold Schönbergs widmet. Vgl. Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1958, S. 176 ff. Zit. nach: Adorno, ÜeR, S. 629.

<sup>86</sup> Adorno, ÜeR, S. 629. Adornos Annäherung der französischen Musik an die Malerei an dieser Stelle ist kein neuer Topos in seiner Behandlung der Thematik von Konvergenz beziehungsweise Verfransung der Künste – bereits in dem „ca. 1950“ entstandenen Aufsatz „Zum Verhältnis von Malerei und Musik heute“ schreibt er: „Die grob zutreffende Bestimmung, Frankreich sei das Land der großen Malerei und Deutschland das der großen Musik, geht darauf zurück, daß die Malerei selber, primär menschlich beherrschtes Ordnen der äußeren räumlichen Welt, in die Kontinuität der rationalen, römisch-zivilisatorischen Elemente des Abendlandes eher hineinfällt als die Musik, die zum Guten und Schlechten ein Unerfaßtes, Chaotisches, Mythisches in sich enthält. [...] In Frankreich, wo die musikalischen Produktivkräfte, vielleicht gerade als dort von je vergesellschaftete, nicht ebenso entwickelt waren wie in Deutschland, mußte die Musik, um überhaupt auf das Niveau der Gesamtentwicklung zu kommen, an die Malerei sich halten.“ Im Weiteren führt Adorno die malerischen Verfahrensweisen beziehungsweise Qualitäten aus, die Debussy in seiner Musik verwandte; dabei geht es ihm vor allem darum, dass Debussy durch die Organisation seiner Stücke eine Art Gleichzeitigkeit, Art Verschmelzung verschiedener „Farbflächen“ erreicht. Strawinsky hingegen habe durch die durch harte Übergänge charakterisierte, sukzessive Reihung kontrastierender Elemente einen „musikalische[n] Kubismus“ und später „Neoklassizismus“ geprägt. Adorno schliesst daraus, dass die Musik der Moderne – oder zumindest eine bedeutende Entwicklungslinie dieser – ihre Form erst in der Orientierung an malerischen Prinzipien gefunden habe: „Die Entwicklungsgeschichte der modernen Musik, soweit sie die Mehrheit der Komponisten unter sich begreift, der vielgepriesene Übergang von der Auflösung zur angeblich neuen Form, entspringt danach in einer Pseudomorphose der Musik an die Malerei. Nicht bloß hat die Musik von der Malerei Impulse empfangen, sondern sie folgte ihrer strukturellen Zusammensetzung nach der Malerei.“ Vgl. Theodor W. Adorno: „Zum Verhältnis von Malerei und Musik heute“ („ca. 1950“), in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 18: *Musikalische Schriften V*, Frankfurt am Main 1984, S. 140–148, hier: S. 142–144. Vgl. auch zum (hierarchischen) Verhältnis von Malerei und Musik: Myung-Woo Nho: *Die Schönberg-Deutung Adornos und die Dialektik der Aufklärung. Musik in und jenseits der Dialektik der Aufklärung*, Dissertation, Marburg 2001, S. 82 f. Der Titel letztgenannter Publikation referiert auf die einflussreiche und für die Frankfurter Schule zentrale philosophische Schrift *Dialektik der Aufklärung*, welche Adorno zusammen mit dem Mitbegründer des Instituts für Sozialforschung Max Horkheimer noch während des Zweiten Weltkriegs verfasste. Vgl. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam 1947. Nho zufolge favorisiert Adorno die Musik gegenüber der Malerei, weil ihr Medium eines der Freiheit, nicht der Herrschaft sei – dies muss im Zusammenhang mit der *Dialektik der Aufklärung* so verstanden werden, dass

dies bei einer Bildkomposition üblich ist. Diese Disposition wird laut Adorno so betrieben, dass sie bereits den Eindruck erwecken kann, die Sphäre der Kunst zu verlassen: In diesem Sinne konvergieren nicht nur die einzelnen Künste, sondern auch Kunst und Realität.<sup>87</sup> Kontrastierend respektive ergänzend zur zeitlichen Organisation auf der übergeordneten Ebene wird auf einer kleineren Ebene analog zu malerischen Methoden verfahren – Einzel- oder Teilklänge werden laut Adorno quasi als „Farbvaleurs“ behandelt, die wie in einem Gemälde geschichtet erscheinen. Diese beiden Ebenen spielen letztlich zusammen – „die Integration des totalen Planens und die Atomisierung der Klänge korrespondieren.“<sup>88</sup> Adorno konstatiert, dass durch dieses blockartige Schichtungsverfahren auf kleinerer Ebene das Prinzip der thematischen Entwicklung zu verschwinden scheint und spricht diesbezüglich auch von „Primitivismus, einer Art von Vergessen des Erworbenen [...]“.<sup>89</sup> Er sieht somit die Gefahr einer Verkümmerng oder gar eines Verlusts musikhistorischer Errungenschaften, wenn die ‚neuen‘ Gestaltungsmethoden den Umgang mit der Vergangenheit nicht angemessen mitreflektieren.

Das Problem der übergeordneten zeitlichen Disposition sieht Adorno hauptsächlich darin, dass das zeitliche Sukzessionsprinzip trotz aller Organisation nicht überwunden werden kann und so die Simultanität schliesslich doch nur konzeptuell, nicht aber in unzweifelhafter Art und Weise sinnlich erreicht wird.<sup>90</sup> Deshalb müsse die zeitliche Anordnung dialektisch ebenso von der kleinen Ebene, vom Einzelimpuls innerhalb der übergeordneten zeitlichen Struktur ausgehen.<sup>91</sup> Bezogen auf die Malerei – dies kann im Prinzip aber auch auf die anderen Künste übertragen werden – spricht Adorno von der zusätzlichen Ebene der vergangenen Zeit, die einerseits einfach im Herstellungsprozess verstrichen ist, andererseits aber von der Zeit, die sich als Spannungsmoment im Bild ‚abgelagert‘ hat, wobei sich diese Zeit bezüglich Volumen analog zur Ausdrucksstärke verhalte.<sup>92</sup> Als weitere zeitliche Dimension nennt er die Tendenz einer

---

das Sehen stärker mit einer rational verarbeiteten sinnlichen Erfahrung gekoppelt ist, während die Musik mehr anhand von Mechanismen funktioniert, welche andere Wege der Verarbeitung von Eindrücken anspricht.

<sup>87</sup> Adorno, ÜeR, S. 630. Vgl. auch: Ausführungen zu Düttmann hinsichtlich der Transzendierung der Grenze zwischen Kunst und Realität, Fussnote 30.

<sup>88</sup> Adorno, ÜeR, S. 630.

<sup>89</sup> Ebd. Zur Thematik des Primitivismus in einem anderen kunsthistorischen Kontext vgl. auch Ausführungen zu Gess, Fussnote 56.

<sup>90</sup> In „Vers une musique informelle“ geht er darauf exemplarisch ein, indem er der aleatorischen Musik – die als Versuch verstanden werden kann, das zeitliche ‚Sukzessionsproblem‘ zu umgehen – in dieser Hinsicht als wenig zielführend ansieht, da sie eben diese zeitliche Sukzession des Erklingens negiert, die aber in keiner Form von Musik umgangen werden kann; für ihn ist die zeitliche Logik integraler Bestandteil von Komposition. Vgl. Adorno (1962), S. 87 f.

<sup>91</sup> Adorno, ÜeR, S. 631.

<sup>92</sup> Ebd., S. 632. Adorno schreibt wörtlich von „sedimentierte[r] Zeit“ – ähnlich wie er grundlegend ästhetisch hinsichtlich Form von ‚sedimentiertem Inhalt‘ spricht. Dies würde in einem weiteren Schritt bedeuten, dass er die zeitliche Dimension auch als Teil des künstlerischen Materials versteht, der in der Komposition ebenfalls mitgedacht werden soll. Vgl. Adorno, ÄT, S. 15. Vgl. auch Eichel (1993), S. 58 ff. Eichel nennt die „Vermittlung von Raum und Zeit, von Koexistenz und Sukzession“ ein „Leitmotiv seiner [Adornos] theoretischen Reflexion“ (S. 61).

‚Verschriftlichung‘ in der Malerei – ‚Écriture‘: Malerei, die verstärkt Elemente von Schriftlichkeit aufweist. Diese scheinbare Annäherung von Malerei und Literatur bringt einerseits ein weiteres Beispiel für die Konvergenz beziehungsweise Verfransung von Künsten hervor, andererseits gibt sie der Malerei eine weitere Ebene der zeitlichen Immanenz, die letztlich aber auf den Betrachter übergeht, der das Bild dadurch ‚zeitlicher‘ wahrnimmt.<sup>93</sup> Diese Zeitlichkeit der Betrachtung kann im doppelten Sinne verstanden werden: einerseits als Zeit, die beim Mit- oder auch Nachvollzug des Gesehenen verstreicht, andererseits aber auch als Moment der Realisation, des ‚Aufleuchtens‘ der Kunstwerke. Adorno zufolge offenbart diese – indessen auch in anderen Künsten als der Malerei zu beobachtende und als weitreichende Tendenz die Verfransung deshalb bestärkende – Schriftlichkeit die „Dinghaftigkeit“ der Kunstwerke, welche im Bildobjekt selbst, aber auch im künstlerischen Idiom widergespiegelt werde.<sup>94</sup> Geadeso wie der Malerei also Zeitlichkeit innewohnt, weist Musik bestimmte Aspekte des Räumlichen auf, die keinesfalls fakultativen, sondern konstitutiven Charakter haben. Die Notation von Musik ist ohne ein räumliches Sehen im Grunde nicht denkbar; dazu kommt die Ausbreitung von Musik im physikalisch engeren Sinn, welche stets im Raum stattfindet – wobei denn auch die räumliche Anordnung der Produzenten von Schallereignissen, also in den meisten Fällen die praktizierenden Musiker, eine für die räumliche Erfahrung wichtige Bedingung darstellt.<sup>95</sup>

Adorno geht ferner davon aus, dass Musik und Malerei mitunter insofern konvergieren, als sie beide als Sprache funktionieren und diese Sprachlichkeit auch intuitiv wahrnehmbar ist.<sup>96</sup> Gemeint ist damit nicht, dass die Künste – beispielsweise in Form einer Erzählung – die schriftliche oder mündliche menschliche Primärkommunikation nachahmen, sondern dass sie durch ihre eigene Konstitution, durch ihre mediale Funktionsweise, eine jeweils eigene Art von innerer, tragender Struktur entwickelt haben.<sup>97</sup> Eine essentielle Rolle spielt dabei das Prinzip der Abstraktion: in der Malerei durch die Abkehr vom Figurativen, in der Musik durch die

---

<sup>93</sup> Adorno, ÜeR, S. 633.

<sup>94</sup> Ebd., S. 640 f. Adorno führt die beiden Kategorien Bildobjekt und Idiom in Bezug auf Daniel-Henry Kahnweilers Charakterisierung von *Écriture* ein. In ihrem Komplementären sind sie vergleichbar mit denen des mimetischen Impulses und der Objektivierung dieses. Vgl. dazu auch Fussnote 50. Bildobjekt und Idiom unterstehen einer Deformation, welche in ihrer potentiellen, abschliessenden Konsequenz Ungewisses mit sich bringt. Kahnweilers Begriffszusatz „constructiviste“ sei bereits eine Reaktion auf diesen Prozess, die den „Augenblick der Schrift“ dauerhaft zu machen versucht. Adorno zitiert aus: Daniel-Henry Kahnweiler: *Confessions Esthétiques*, Paris 1963, S. 176, 175 f.

<sup>95</sup> Ebd., S. 632.

<sup>96</sup> Ebd., S. 633 f. Hierfür zitiert Adorno ausführlich Walter Benjamin, der sich ebenfalls intensiv mit Künsten respektive Medien, ihrer Beschaffenheit und den Relationen untereinander befasste. Vgl. u. a. Walter Benjamin: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt am Main 2002. Adorno selbst zitiert aus: Walter Benjamin: *Schriften*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1955.

<sup>97</sup> Adorno, ÜeR, S. 634. Aus diesem Grund kann *Écriture* – ein Prinzip, das sich wohlgerne nicht nur auf die Malerei beschränken muss – für Adorno auch nur dann wirklich funktionieren, wenn die Schrift in einer der jeweiligen Kunst angemessenen und einem immanenten Zug entsprechenden Art und Weise verarbeitet ist. Eine direkte Nachahmung bliebe zu äusserlich und sei demnach ästhetisch weder legitimiert noch gewinnbringend.

Entfernung von allem äusserlich Imitierenden wie dem sich in der Romantik durchsetzenden programmatischen Ansatz oder Konventionen, Figuren, Floskeln – wie sie etwa in der Barockzeit oder in entschieden expressionistischen Werken häufig auftauchen –, die sowohl von Produktions- als auch von Rezeptionsseite ohne eingehende Reflexion mit spezifischen Bedeutungen assoziiert werden. Die Künste nähern sich laut Adorno einander an, indem sie Grade von Abstraktion erreichen, die aus dem jeweiligen „Konstruktionsprinzip“ heraus wachsen.<sup>98</sup> Gleichzeitig soll – und das war für Adorno vor allem für die Musik ein wiederkehrendes Motiv – das Expressive nicht verkümmern, sondern einen Kontrapunkt zur nach Ordnung und Organisation strebenden Architektur bilden.<sup>99</sup> Die Methode der Abstraktion sei dafür prädestiniert, da sich in ihr unmittelbarer dem einzelnen Impuls gewidmet werden kann. Dieser ist dabei so zu denken, dass er nicht unter der absoluten Kontrolle des die Kunst produzierenden Subjekts entsteht, sondern sich zu einem gewissen Grad autonom entwickelt – Adorno nennt die Gesamtheit dieser Impulse auch eine „nichtsubjektive[...] Sprache“, welche sowohl musikalische als auch malerische Werke aufweisen.<sup>100</sup> Jene inhärente sprachliche Spannung, eine Art der autonomen Entfaltung des Mediums, bilde als sprachliches ein zentrales Moment für das Konvergieren von Musik und Malerei.<sup>101</sup> Adorno vergleicht diese innere Reibung mit primordial anmutenden Ereignissen wie dem Knistern eines Feuers oder einem Erdbeben, die Zeugnisse eines Eigenlebens der Materie sind und Spuren hinterlassen.<sup>102</sup> Die Impulse sollen zwar objektiviert, nicht jedoch – durch die einengende Einpassung in Konventionen – undialektisch rationalisiert werden; ansonsten drohe die Gefahr einer Verfälschung derselben, wie sie im Kitsch geradezu exemplarisch zu beobachten sei.<sup>103</sup>

Adorno kommt anschliessend kurz und exkursartig auf jenes Phänomen zu sprechen, das ihm nicht selten als schlechtes Gegenbeispiel zur Verfransung dient: die Synästhesie, insbesondere die sich auf Wagner beziehende ab der Mitte des 19. Jahrhunderts.<sup>104</sup> Sie widerstrebt in ihren

---

<sup>98</sup> Ebd., S. 634 f.

<sup>99</sup> Ebd., S. 635. Besonders in „Vers une musique informelle“ betont er ebenfalls die Wichtigkeit der Expressivität für eine freie Entfaltung von Musik. Er beschreibt darin – vergleichbar mit denjenigen Ausführungen in „ÜeR“ – die beiden Pole des Konstruktiven und Expressiven bzw. des „Thematischen und [...] Athematischen“. Nicht zuletzt Schönberg habe – spätestens ab seinem *Zweiten Streichquartett*, op. 10 – zwischen diesen Extrempunkten der Komposition gewissermassen oszilliert. Auch nach der Etablierung des Zwölftonprinzips habe Schönberg immer wieder gegen die von ihm wiedererrichtete Ordnung verstossen. Vgl. Adorno (1962), S. 78 ff. Laut Eichel war Adorno besorgt um einen Verlust von Ausdruck in der Kunst aufgrund ihrer tendenziellen Konstruktionshaftigkeit und (materiellen) Selbstreferentialität – bis zum Punkt, an dem er seine Ästhetik in den Grundzügen zu hinterfragen beginnt. Vgl. Eichel (1993), S. 30–33.

<sup>100</sup> Adorno, ÜeR, S. 635. Vgl. auch Adorno, KuK, S. 439–441.

<sup>101</sup> Adorno, ÜeR, S. 635.

<sup>102</sup> Ebd., S. 635 f.

<sup>103</sup> Ebd., S. 636.

<sup>104</sup> Ebd., S. 637. Auf Adornos Kritik an den von Wagner ausgehenden synästhetischen Bestrebungen wird in Teil II genauer eingegangen.

Grundprinzipien der Voraussetzung Adornos einer immanenten konvergierenden Bewegung. Synästhesie oder Synkretismus sind für ihn keine legitimen Arten von gattungsübergreifender Kunst, weil sie nicht aus der kritischen Reflexion mit dem historischen Materialstand einer Kunst heraus entstehen, sondern von den Künstlern zur Vermischung quasi gezwungen werden – die Materialien aber besitzen eine derartige Eigendynamik, dass „sie selbst danach [der Konvergenz] drängen [...]“. <sup>105</sup>

Synästhetische Entwürfe sieht Adorno als Ursprungsgebiet für Begriffskombinationen aus dem technischen Vokabular von Musik und Malerei. Beide beinhalten beschreibende, theoretische Ausdrücke der jeweils anderen Kunst, angefangen der „Klangfarbe“ in der Musik. Für Adorno ist dessen Verwendung vollkommen legitim, da er durch keinen anderen gleichwertig ersetzt werden könne. <sup>106</sup> Ähnliche Versuche der Begriffsetablierung gab es in der Malerei, wobei sich Adorno von Ausdrücken wie dem „Bildklang“ wenig überzeugt zeigt, da jener „etwas kunstgewerblich Modernistisches“ an sich habe. <sup>107</sup> Anders verhalte es sich mit „Harmonie“ und „Dissonanz“ von Farben, die ja – vergleichbar mit den Frequenzverhältnissen von Tonhöhen – alleine aufgrund der unterschiedlichen Wellenlängen von Farben rein physikalisch eine Berechtigung gewinnen. In der Musik wiederum sind es Begriffe wie „Volumen“ oder „Linie“, welche auf die räumliche Dimension verweisen. <sup>108</sup> Während dabei der erste – zumindest im heutigen

---

<sup>105</sup> Ebd. Adorno vertrat in seinen ästhetischen Schriften bis zuletzt das Konzept von historischem Materialfortschritt. Das Material ist immer im Verhältnis zu gesellschaftlichen Entwicklungen zu verstehen und verändert so auch laufend seine Bedeutung. Dabei existiert für ihn der historische Materialstand immer nur auf eine einzelne Kunst bezogen – Adorno glaubt nicht an eine übergeordnete notwendige Entwicklung in der Kunst hinsichtlich des Materials; deshalb kann er auch Entwicklungsschübe mit einem die Kunst umfassenden Anspruch wie die Readymades von Duchamp nicht gutheissen. Vgl. Rebentisch (2003), 123 f. In der *Philosophie der neuen Musik* beschreibt er das Material der Musik selbst als „sedimentierte[n] Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes“. Adorno (1958), S. 39. Laut Carl Dahlhaus meint Adorno mit musikalischem Material „[...] die ganze musikalische Vergangenheit, wie sie einem Komponisten entgegentritt, wenn er zu arbeiten anfängt.“ Carl Dahlhaus: „Aufklärung in der Musik“, in: Josef Früchtel und Marina Calloni (Hrsg.): *Geist gegen den Zeitgeist. Erinnern an Adorno*, Frankfurt am Main 1991, S. 123–135, hier: S. 125. Vgl. auch: Carl Dahlhaus: „Adornos Begriff des musikalischen Materials“, in: Hans-Heinrich Eggebrecht (Hrsg.): *Zur musikalischen Terminologie des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1974, S. 9–17. Für eine grundlegende Erörterung des Konzepts des Materialfortschritts Adornos vgl. Gunnar Hindrichs: „Der Fortschritt des Materials“, in: *Adorno-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm, Berlin 2019, S. 59–70. Vgl. dazu auch: Rebentisch (2006), S. 231.

<sup>106</sup> Adorno, ÜeR, S. 636. Die grundsätzliche klangliche Qualität eines Tons wurde wohl schon seit den Anfängen der Musikgeschichte wahrgenommen und entsprechend eingesetzt. Die ausdrückliche und intensive Reflexion des Prinzips der Klangfarbe aber setzte erst mit der Moderne ein. Als frühes Beispiel kann das Vorspiel zu *Rheingold* von Wagner ins Feld geführt werden, in dem ein Es-Dur-Akkord mehrere Minuten lang in steigender klanglicher Intensität entfaltet wird. Ausführlich mit Klangfarben experimentiert hat später Debussy in einer musikhistorischen Phase, die gerne als ‚impressionistisch‘ bezeichnet wird – etwa in *La Mer* oder *Pelléas et Mélisande*. Theoretisch und praktisch wurde die Methode von Schönberg weitergeführt, der sie zu „Klangfarbenmelodien“ erweiterte und musikalisch im dritten – mit „Farben“ betitelten – der *Fünf Orchesterstücke*, op. 16 umsetzte. Vgl. Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, Wien 1922, S. 506 f.

<sup>107</sup> Adorno, ÜeR, S. 637. Ein weiterer Ausdruck wäre der des „Farbtons“.

<sup>108</sup> Ebd., S. 637 f. Adorno zufolge sind die das Räumliche evozierenden Begriffe in der Musik generell „sinnfälliger“ als die auf das Zeitliche hinweisenden in der Malerei – was er auf die „empirischen Voraussetzungen“ zurückführt. Gemeint sind damit wahrscheinlich die Ausbreitung von Schall im Raum sowie die Notwendigkeit einer schriftlichen, graphischen oder andersartigen Darstellung als räumliche Anordnung von Zeichen als integraler

Gebrauch – sich meist auf die Intensität oder konkreter die Lautstärke von Musik bezieht, wird letzterer meist im Sinne der Ausdehnung in der zeitlichen Dimension verwendet.<sup>109</sup> Interessant dabei scheint, dass es in beiden Fällen – sei es in der Vorstellung oder in der, wenn auch oft nur annäherungsweise, graphischen Darstellung – vielfach um die Ausbreitung auf einer linearen Achse im Raum geht; bei einer Linie naturgemäss naheliegend, wird das Volumen – zumal in digitalen Abbildungen – beispielsweise in Form eines ‚Füllstands‘ horizontal, vertikal oder als Mischform aus beidem dargestellt.

Musik und Malerei konvergieren nach Adorno auch in der von ihm vorwiegend negativ bewerteten Gemeinsamkeit, dass sie insofern in ihrer Eigenständigkeit untergraben werden, als ihre Kunstwerke „für Anderes“ ausgelegt und schliesslich auch produziert werden – nämlich für das rezipierende menschliche Subjekt.<sup>110</sup> Es herrsche vielerorts der Fehlschluss, dass Kunst nur dann verständlich sei, wenn sie sich nach der anthropologischen Konstitution forme; darin aber liegt sowohl ein Autonomieverlust der Kunst sowie ein Verlust in der Aussagekraft von Kunstwerken selbst angelegt. Kunst könne nur dann frei wirken, wenn sie sich nicht grundsätzlich an etwas ihr Externem orientiere – gleichzeitig sei der Gewinn für das rezipierende Subjekt dann am grössten, wenn das Kunstwerk aus seiner jeweils eigenen, immer individuellen Qualität heraus nachvollzogen wird. Die „neue Kunst“ – wie Adorno diejenige der 1950er und 60er Jahre oft nennt – wehre sich gegen solche einengenden Auflagen, indem sie die Gattungsgrenzen durch deren Überschreitung schwäche und so das nach „Universalien“ organisierte Kunstgebäude untergrabe.<sup>111</sup>

Gleichzeitig – oder vielleicht im Gegenzug – „konvergieren Malerei und Musik als Konstruktion“.<sup>112</sup> Adorno führt den Konstruktionsbegriff zunächst auf Friedrich Wilhelm Joseph Schelling zurück, der – nicht auf die Kunst, sondern primär auf die Natur bezogen – darunter im Allgemeinen die Organisation von „heterogene[m] Material“ verstand.<sup>113</sup> An die

---

Bestandteil für die Aufführung von Musik. Dies sind lediglich die räumlichen Aspekte in Bezug auf die Produktion und Performanz von Musik, hinzu kommen räumliche Dimensionen, welche sich auf die Rezipienten beziehen. In der Malerei dagegen sind die zeitlichen Dimensionen eher auf Rezeptionsseite anzusiedeln, während die Produktion – abgesehen von der schlichten verstrichenen Zeit, die ein Maler für das Malen eines Gemäldes braucht und mit der es sich für die Komposition von Musik genauso verhält – keine offensichtlichen zeitlichen Dimensionen beinhaltet.

<sup>109</sup> Im Prinzip impliziert die musiktheoretisch elementare Bezeichnung der „Tonhöhe“ zudem ein vertikales, linienartiges Verständnis der Anordnung unterschiedlicher Töne.

<sup>110</sup> Ebd., S. 639. Adorno bezieht sich an dieser Stelle auf Hegel, der darin ein ideologisches Moment zu erkennen meinte. In der Nachfolge Hegels entwickelte Benedetto Croce dessen Ästhetik anhand seiner Grundkategorien Intuition und Ausdruck einflussreich weiter. Vgl. Benedetto Croce: *Asthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft, Theorie und Geschichte*, übers. von Hans Feist und Richard Peters, Tübingen 1930.

<sup>111</sup> Adorno, ÜeR, S. 640.

<sup>112</sup> Ebd., S. 641.

<sup>113</sup> Ebd.

entsprechenden Grundstrukturen der Mathematik angelehnt, sieht Adorno die Bedingungen für diese Organisation des Materials – erinnernd an das ‚Bauplanprinzip‘ der (menschlichen) DNA – jeweils bereits im Material selbst angelegt. Dies verbindet Schellings philosophisches Verständnis mit dem ästhetischen Materialbegriff Adornos in der Kunst; die Konstruktion in der Kunst werde umso effektiver, je unmittelbarer das Material vom Künstler der Selbstentfaltung ‚überlassen‘ werden kann, je direkter der Zugriff auf das Material erfolgen kann. In dieser Hinsicht bedeutet für Adorno radikaler Fortschritt auch eine Gegenbewegung zur Naturbeherrschung, zur Beherrschung des Materials.<sup>114</sup> Umso paradoxer denn, dass das Konstruktionsprinzip in die einer gegenständlichen Abbildlichkeit vergleichsweise fernen und deshalb in Bezug auf das Material, die Sprache vergleichsweise zugängliche Musik erst so spät – man könnte sagen, erst mit und in der Nachfolge von Schönberg wirklich manifest – Eingang gefunden hat.<sup>115</sup> Da der Konstruktionsbegriff also eng mit dem des Materials zusammenhängt und dies gattungübergreifend der Fall ist, konvergieren die Künste sowohl in ‚Verfahrensweise‘ als auch im Material. Nicht aber nur die Künste allein werden in ihrer Kategorisierung entkräftet, sondern auch der Kunstbegriff selbst, denn die Rückbesinnung auf eine natürliche Freiheit geht auch hinter die Kunst als einen mehr oder weniger separaten Gesellschaftsteil zurück.<sup>116</sup> Entscheidend für die – aus der Perspektive der 1960er Jahre – Zukunft der Kunst sei ihr Umgang mit dem Regressiven durch den radikalen Fortschritt; werde Letzterer undialektisch und absolut verfolgt, schlage Ersteres leicht in Barbarei um.<sup>117</sup>

#### 1.4: „Voraussetzungen“ (für ein Zusammenspiel von Sprache und Musik)

Eines der prägenden und zukunftsweisenden Werke der frühen 1960er Jahre gab Adorno Anlass zur Verfassung von ‚Voraussetzungen‘ – der Text entstand unter dem Eindruck einer Lesung von Helms aus dessen *Fa:m' Ahniesgwow*, einer zunächst als Buch erschienenen Kunstproduktion ‚im Grenzbereich zwischen Literatur und musikalischer Komposition‘<sup>118</sup>. Helms genoss

---

<sup>114</sup> Dass Adorno den ordnenden Eingriff in eine ‚natürlichere‘ Kunstpraxis bisweilen scharf kritisiert, vermittelt folgender Satz: „In ihm [dem Phänomen der Konvergenz] steigt auf, wie sehr einmal der mimetische Impuls, verwandt dem chaotischen Moment im Ursprung der Kunst, ohne das sie überhaupt nicht wäre, sich gesträubt haben muss gegen jene säuberliche Scheidung, das Wundmal, welches die rationale Ordnung hinterließ.“ Ebd., S. 642.

<sup>115</sup> Ebd., S. 641. Adorno führt dies zurück auf „die irrationalistische Ideologie, wie sie zumal in Deutschland gang und gäbe war.“

<sup>116</sup> Ebd., S. 642.

<sup>117</sup> Ebd. Diese These erinnert im Vokabular und der Argumentationslinie stark an die *Dialektik der Aufklärung*, in der der Umschlag von Aufgeklärtheit in Barbarei eine Leitidee bildet.

<sup>118</sup> Rainer Nonnenmann: „Mehr Wort- als Klangspiel. Hans G Helms' ‚Fa:m' Ahniesgwow‘ in Köln“, in: *Musik-Texte*, Ausg. 125, 2010, S. 81–82 (auch online verfügbar unter: <https://texte.musiktexte.de/mt-125/147/hans-g-helms-fa-m-ahniesgwow-in-koln>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

schon in frühen Jahren eine musikalische Grundausbildung und experimentierte ab 1957 im Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks in Köln. Ausserdem pflegte er Beziehungen zu einer Vielzahl von Komponisten der Neuen Musik-Szene und besuchte regelmässig die *Internationalen Ferienkurse für Neue Musik* in Darmstadt.<sup>119</sup> Die Kombination dieser musikalischen Bildung und Praxis mit seinen ebenso ausgeprägten sprachwissenschaftlichen Interessen führte ihn schliesslich zur Konzeption von *Fa:m' Ahniesgwow*, in dem er durch die Überlagerung von acht verschiedenen Textschichten eine Synthese erreicht<sup>120</sup>, die sowohl im Klang als auch in der Disposition an musikalische Polyphonie erinnert, während das Bauprinzip – im Gegensatz zu einer diskursiven Organisationsstruktur – an den Konstruktionsmethoden der seriellen Musik orientiert ist. Die acht Jahre in Anspruch nehmende ‚Sprachkomposition‘ setzt Textteile in über 30 Sprachen in Form einer ausfaltbaren ‚Partitur‘ so zusammen, dass die semantische Ebene zu Gunsten des Sprachklangs an den meisten Stellen beinahe komplett aufgegeben wird.<sup>121</sup> Adorno geht es in seiner Schrift nicht darum, *Fa:m' Ahniesgwow* nachzuvollziehen oder für den Leser verständlich zu machen; überhaupt ist er nicht überzeugt davon, dass das Werk tatsächlich nach einem umfänglichen Verständnis – zumindest nicht mithilfe von etablierten oder gar konventionellen Begrifflichkeiten – fragt oder verlangt, da es wohl nicht darum ginge, einen „geschlossenen Sinnzusammenhang“ zu schaffen, sondern im Gegenteil solche ‚Gebilde‘ an sich zu hinterfragen.<sup>122</sup> Vielmehr möchte er im Textverlauf die „Voraussetzungen“ beschreiben, die ein solches Kunstwerk und dessen Rezeption bedingen. Dazu beginnt Adorno mit einer grundlegenden Reflexion über die Möglichkeiten eines Verständnisses von Kunstwerken. Das Verhältnis von Kunst und Betrachter sei in vielen Fällen kein verbindliches und lässt es kaum je zu, eine allgemeingültige Aussage zu machen; viel eher sei es zu einem grossen Teil durch Zufälligkeit geprägt. Überhaupt sei die Verständlichkeit von

---

<sup>119</sup> Vgl. Stefan Fricke: Art. „Hans G Helms“, in: *MGG online*, hrsg. von Laurenz Lüttecken, 2016 ff. (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/55301>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Helms genoss dazu Privatunterricht bei namhaften Wissenschaftlern und Philosophen, darunter Roman Ossipowitsch Jakobson, Max Horkheimer, Siegfried Kracauer oder Adorno, im Zuge dessen Text über seine Kunst die beiden auch persönlich Bekanntschaft machten.

<sup>120</sup> Vgl. [Ohne Angabe:] „Hans G. Helms. FA:M' Ahniesgwow“, Begleittext zur Erstsending des Hörspiels zum Werk, in: *ARD Hörspieldatenbank*, Verfassungsjahr unbekannt [Erstausstrahlung des Hörspiels am 26. Februar 1979] (<http://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=1444008&SID>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>121</sup> Vgl. Klaus Peter Dencker: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*, Berlin 2010, S. 74 f. Helms führte mit diesem Prinzip James Joyces Ansatz in *Finnegans Wake* weiter, welches Helms mit Künstlerfreunden an Lektüreabenden bei sich zuhause analysierte. Vgl. Joachim Krause: „In Memoriam Hans G Helms 8.6.1932 - 11.3.2012“, in: *Arch+*, Ausg. 206/207, 2012, S. 6–7 (auch online verfügbar unter: <https://www.archplus.net/home/archiv/artikel/46,3812,1,0.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Vgl. auch: Gerald L. Bruns: *What Are Poets For? An Anthropology of Contemporary Poetry and Poetics*, Iowa City 2012, S. 161 ff.

<sup>122</sup> Adorno, *Voraussetzungen*, S. 431 ff. Adorno stützt sich hier auch auf die Ästhetik Hegels, der den stärker rezeptionsästhetischen Ansatz von Kant kritisierte und das Kunstwerk selbst an den Anfang der Betrachtung stellte.

Kunst zu Beginn der 1960er Jahre in eine Art Krise geraten, welche auch auf das unter Umständen sicher geglaubte Verständnis älterer Werke rückwirkt. Adornos Ästhetik verlangt für ein eingehendes Verständnis von Kunstwerken ein dialektisches Denken, das die Relationen zwischen Gehalt und Form sowie Material reflektiert.<sup>123</sup> Dabei sei es zentral, eine Ausgewogenheit zwischen rationaler und sinnlicher Rezeption zu erreichen – ein Zuviel an Gefühl führe zu einer passiven Irrationalität, ein Zuviel an Rationalität berge die Gefahr der Instrumentalisierung. Jene Dialektik im Rezeptionsprozess zu gewährleisten, können die Kunstwerke beziehungsweise die Künstler selbst unterstützen, indem die Kunst entsprechend dafür geeignet oder förderlich konstituiert wird – die Werke sollen „einen Mitvollzug erzwingen“<sup>124</sup>. Das Sichtbarmachen des Absurden sei dafür eine Möglichkeit – damit werde gleichzeitig aufgezeigt, dass die traditionellen respektive konventionellen Kategorien des Verständnisses von Kunstwerken in vieler Hinsicht überholt sind.<sup>125</sup> Die primäre Motivation dazu aber sei nicht eine Kritik an dem dem Kunstwerk Externen, sondern – und hier klingen Formulierungen zu den Beweggründen der Verfransung bereits an – eine „immanente Notwendigkeit in seinem Innern.“<sup>126</sup> Jene Notwendigkeit ginge in der Literatur aus dem Spannungsverhältnis zwischen Signifikativem und Ausdruck hervor, welche die beiden Grundelemente des „Doppelcharakter[s]“ von Sprache ausmachen.<sup>127</sup> Verschiedene Strömungen in der Kunstgeschichte haben versucht, jenes Verhältnis aus der Balance zu bringen beziehungsweise die Grenzen der beiden Pole auszureizen. Den Dadaisten gelang dabei am erfolgreichsten, was im Expressionismus nur in geringem Masse wirksam wurde: die eindeutige Bevorzugung des Ausdrucks vor dem Begrifflichen.<sup>128</sup> Insofern haben sie die natürliche Sprache derjenigen der Musik angenähert, welche durch ihre Wesensart bedingt ohne Begrifflichkeiten im engeren Sinne auskommen muss.<sup>129</sup> Daraus ergibt sich die scheinbare Paradoxie, dass die Kunst durch das Fehlen von Begriffen von der Empirie

<sup>123</sup> Ebd. Vgl. dazu: Adorno, ÄT, S. 215 ff.

<sup>124</sup> Adorno, Voraussetzungen, S. 433.

<sup>125</sup> Ebd. Adorno spricht hier von „Provokation“ durch Kunst – ein Prinzip, welches in Teil III noch einmal aufgegriffen wird.

<sup>126</sup> Adorno, Voraussetzungen, S. 434.

<sup>127</sup> Ebd. Annähernd synonym für Signifikatives verwendet Adorno auch „Zeichen“, „Begriffe“, „Bedeutungen“. Ausdruck ist hier im engeren Sinne linguistisch zu verstehen, nicht bezogen auf Kunst im Generellen. Die Verwendung des Begriffs „Doppelcharakter“ an dieser Stelle hat derweil nichts mit der Verwendung desselben von Adorno für die Kunst im Generellen zu tun. Mit letzterer meint er die dialektische und auf den ersten Blick paradox erscheinende Existenz von Kunst, die sowohl „fait social“ – also direkt in gesellschaftliche Zusammenhänge eingebunden – als auch autonom ist. Vgl. dazu: Adorno, ÄT, S. 334 ff.

<sup>128</sup> Adorno, Voraussetzungen, S. 434.

<sup>129</sup> Zur Gegenstandslosigkeit von Musik in der Ästhetik Adornos vgl. Martin Zenck: *Kunst als begrifflose Erkenntnis. Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 29)*, München 1977, S. 121 ff. Zit. nach: Michael de la Fontaine: „Kunst als begriffslose Erkenntnis“, in: *Die Musikforschung*, 32. Jahrg., Heft 2, April/Juni 1979, S. 164–170, hier: S. 169. Literatur kann in dieser Hinsicht gewissermassen als Gegenpol zur Musik verstanden werden, da sie traditionell vom Begrifflichen ausgeht. Karl Kraus und Stefan George haben das Unmusikalische – also das Übermass an Gegenständlichkeit – am Roman kritisiert. Vgl. Adorno, Voraussetzungen, S. 435.

gelöst, gleichzeitig aber durch eine ganz eigene Sprache die Autonomie der Kunst gestärkt wird. Zweiteres lässt sich kaum mit dem dadaistischen Grundgedanken vereinbaren – war doch die Leitidee, die Kunst als solche zu untergraben; oder wie es Adorno zugespitzt formuliert: „Der Dadaismus wollte denn auch nicht Kunst, sondern Attentate auf diese.“<sup>130</sup>

Grundsätzlich geht er aber davon aus, dass sprachlicher Ausdruck nie ganz ohne Begriffliches auskommen kann – er spricht diesbezüglich von einem „untilgbaren Rest[...] von starrer, objektiv diktierter Eindeutigkeit.“<sup>131</sup> Gelungene Literatur finde einen produktiven Umgang mit dieser Notwendigkeit, welche nicht ausserhalb der Geschichte gedacht werden dürfe, sondern in ihrer Bedeutung und entsprechend auch dem angemessenen Umgang damit den historisch-diskursiven Entwicklungen angepasst werden soll.<sup>132</sup> Adorno sieht in James Joyces beiden grossen Epen – Gemeint sind *Ulysses* und *Finnegans Wake*<sup>133</sup> – eine vergleichsweise erfolgreiche Bewältigung dieser Herausforderung. Joyce habe die Sprache aufs Engste mit dem „ästhetischen Innenraum[...]“ seiner Werke abgestimmt, sie aus diesem heraus organisiert; dies sei ihm durch den psychologischen Blick auf die Figuren gelungen, welche wiederum aus dem Innenraum des Autors selbst – aber auch darüber hinaus – schöpfen beziehungsweise durch diesen vermittelt werden.<sup>134</sup> Adorno zufolge wird die Subjektivität bei Joyce aber in einem zweiten Schritt selbst wieder zum Material, das im Werk wirkt und ihm so eine eigene Realität ermöglicht, welche ‚Wahrheiten‘ der Wirklichkeit verarbeitet und wiedergibt. Er schaffe es zudem, die begrifflichen Assoziationen nicht bloss subjektiv wirken zu lassen<sup>135</sup>, sondern sie aus den Begriffen selbst hervorgehend erscheinen zu lassen – ohne dabei den Blick auf das Gesamte des jeweiligen Werks zu verlieren.<sup>136</sup> Adorno konstatiert bereits in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* – in erster Linie in der daraus besonders bekannt gewordenen Passage, in

---

<sup>130</sup> Adorno, Voraussetzungen, S. 434.

<sup>131</sup> Ebd., S. 435.

<sup>132</sup> Ebd., S. 436.

<sup>133</sup> In beiden Werken verwendet Joyce die Sprache formell äusserst vielseitig und mit den Figuren und ihrem Innenleben verstrickt. In *Ulysses* ist die Sprache – trotz der diversen Verwendungs- und Darstellungsmodi – begrifflich meist gut nachvollziehbar, während in *Finnegans Wake* der Fokus noch deutlich stärker auf dem Aspekt des Ausdrucks liegt; *Finnegans Wake* macht nicht zuletzt auch aus, dass die Sprache kaum noch nach der konventionellen Dechiffrierung zu verstehen ist, dafür aber eine starke Klanglichkeit aufweist, dadurch also musikalisch wirkt.

<sup>134</sup> Adorno, Voraussetzungen, S. 436.

<sup>135</sup> Adorno versteht die Assoziation hier im Sinne der psychoanalytischen Methode der freien Assoziation Sigmund Freuds, die einen unmittelbaren und ununterbrochenen Strom an Assoziationen vorsieht. Bei Joyce seien die Assoziationen eng an die Begriffe geknüpft, während der Ausdruck ihnen aber Gehalt verleiht. Sie bleiben derweil oft zufällig, da auch das „psychologische Individuum“, von dem sie ausgehen, von Zufälligkeit geprägt ist. Dieser Zufälligkeit wird aber bei Proust und Joyce nicht einfach freien Lauf gelassen, sondern so beschränkt, dass sie im Gesamtgefüge stets Bedeutung trägt. Adorno vergleicht dieses Vorgehen mit demjenigen Schönbergs in Bezug auf das wiederum an Freuds Theorien des Unbewussten angelehnte „Triebleben der Klänge“ im Zusammenhang mit freier Atonalität in Werken wie der *Erwartung*, op. 17. In dieser Hinsicht herrsche in jedem Medium eine „Indifferenz[...] zwischen äußerster Passivität und äußerster Anspannung“. Adorno, Voraussetzungen, S. 438–439.

<sup>136</sup> Ebd., S. 436–437.

der der Geschmack einer Madeleine im Erzähler Kindheitserinnerungen evoziert und so die nachfolgenden Schilderungen initiiert – eine Veränderung des Zeitkontinuums, die dort noch eher punktuell, bei Joyce im Anschluss zu einem literarischen Prinzip oder gar Modus weiterentwickelt wird.<sup>137</sup> Für Adorno ist diese Verfahrensweise – das immanente „Zerset[en] [des] Zeitkontinuum[s]“ – eine Möglichkeit, gesellschaftliche Zwänge ans Licht zu bringen und so den Raum für die Reflexion über mögliche Alternativen zu öffnen; dies sei durch eine realistische Darstellung nicht oder nur beschränkt möglich, weil eine solche die gesellschaftlichen Umstände leicht als naturgegeben, selbstverständlich missverstanden werden lasse.<sup>138</sup>

Adorno sieht im dialektischen Umgang mit Assoziationen bei Proust und Joyce ein Beispiel dafür, wie man als künstlerisches Subjekt nicht einer sicher geglaubten Freiheit verfällt, die sich im Nachhinein jedoch als Gebundenheit an historisch bedingte, oft rückwärtsgewandte ästhetische Methoden entpuppt; die beiden Autoren seien im Gegenteil gewillt, „der immanenten Tendenz des Materials“ zu folgen.<sup>139</sup> Dabei könne es aber – und das zeigt das Beispiel der Zwölftonmusik, welche die strikte formelle Architektur, von der man sich über die freie Atonalität gelöst glaubte, durch ein rigides Konstruktionsprinzip wiedereinführte, die musikhistorisch kurz erlangte künstlerische Autonomie also wieder aufgab – schnell geschehen, dass sich traditionelle Zwänge in veränderter Form wieder in den ‚Hohlraum der Freiheit‘ einschleichen.<sup>140</sup>

Helms' Werk offenbare, dass sich der Autor mit diesen künstlerischen Problemstellungen intensiv auseinandergesetzt hat. Adorno vergleicht ihn in Bezug auf seinen ‚Vorgänger‘ Joyce mit der Relation von serieller Musik zur freien Atonalität und der Zwölftonmusik. *Fa:m' Ahniesgwow* folge in seinem Aufbau dem Prinzip von durchstrukturierten Sprachdimensionen,

---

<sup>137</sup> Dass Proust die Geschmacksebene als so zentralen Handlungsmotivator in seinen Roman einführt, könnte auch als Erweiterung dessen angesehen, was Kunst im klassischen Verständnis sinnlich anspricht. Die Veränderung des Zeitkontinuums beziehungsweise die Alteration des Zeitempfindens erinnert indessen an Gottfried Wilhelm Leibniz' Monadentheorie, in der dieser von unterschiedlichen (subjektiven) Wahrnehmungen ausgeht, welchen er eine vergleichsweise grosse Relevanz für die menschliche Existenz zuspricht und die mit der empirischen Wirklichkeit in einem dialektischen Verhältnis verstanden werden sollen. Das veränderte Zeitempfinden in literarischen Werken ist laut Adorno für die Moderne überaus trefflich, da sich durch Maschinisierung respektive Technifizierung überhaupt die Wahrnehmung der Natur und Gesellschaft stark verschoben hat. Adorno, Voraussetzungen, S. 438.

<sup>138</sup> Ebd.

<sup>139</sup> Ebd., S. 440

<sup>140</sup> Ebd. Das Problemfeld von gewonnener künstlerischer Freiheit, der Überforderung mit dieser und dem scheinbaren Drang nach einem selbsteinschränkenden Ordnungsprinzip der Musik der Moderne wurde wiederum literarisch mit besonderer Tragweite von Thomas Mann in dessen Roman *Doktor Faustus* verarbeitet, in dem er – mit zahlreichen Parallelen zu Schönberg selbst – die Lebensgeschichte und musikästhetischen Entwicklungen des fiktiven deutschen Komponisten Adrian Leverkühn mit der Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert in Analogie bringt. Dafür liess sich Mann in vielen spezifisch-musikalischen Anliegen von Adorno beraten, der nicht zuletzt einige einschlägige Argumente der *Philosophie der neuen Musik* in den Roman einfliessen liess. Vgl. Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Stockholm 1947. Vgl. auch: Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Kommentar von Ruprecht Wimmer, unter Mitarbeit von Stephan Stachorski, Frankfurt am Main 2007, S. 482–484, 488–491, 493–494, 567–570.

die sich an der Komposition nach musikalischen Parametern orientieren.<sup>141</sup> Dabei verfähre Helms nach einem ähnlichen ästhetischen Grundsatz wie die seriellen Komponisten, namentlich Karlheinz Stockhausen: Vom „unmittelbar apperzipierbaren [Sinn-]Zusammenhang“ führe „ein Kontinuum bis zu solchen Strukturen, die der gewohnten Weise des Sinn Hörens, also der Illusion der Notwendigkeit von Klang zu Klang, sich versagen.“<sup>142</sup> Helms' literarische Wendung dieser Prämisse beziehe sich auf das Verhältnis von Begriff und Ausdruck – er bewegt sich zwischen dem einen Extrem der eindeutig erzählerischen Sprache und dem Extrem des nicht mehr begrifflich zu verstehenden Ausdrucks, oft in Form von bestimmten klanglichen Qualitäten der Sprachelemente. Dabei genieße keines der Extreme eindeutige Priorität, doch Helms verfällt auch nicht dem Drang nach einer erzwungenen Synthese; vielmehr macht er die „Antinomie“ der beiden Pole als Strukturprinzip fruchtbar.<sup>143</sup> Dafür brauche es als Art Gegengewicht für das Assoziative, Zufällige eine Konstruktion, die die einzelnen Teile sowohl in sich als auch in ihren Relationen untereinander festigt. Die Zufälligkeit selbst liege dabei „in der Wahl der Strukturen wie im Mikrobereich der einzelnen sprachlichen Konfigurationen“<sup>144</sup>; ebenso sei sie eine ehrlichere Verarbeitung einer in vielen Aspekten zufälligen Realität. Nicht zuletzt aber bilde die „konstitutive Subjektivität selbst“ ein zufälliges Moment von Kunst.<sup>145</sup> Das Zulassen, das Annehmen von Zufälligkeit ist laut Adorno eine wichtige Charakteristik der neuen Kunst, die vom tendenziell zwanghafteren Umgang in der traditionellen Kunst damit bis zu einem gewissen Grad sich loszulassen bereit zeigt.<sup>146</sup> Er vergleicht Konstruktion und Zufall – oder im künstlerischen Sinne hier auch als Ausdruck zu verstehen – mit Sigmund Freuds Modell von Ich und Es, mit Notwendigkeit und Freiheit; jene Begriffspaare, die im „richtige[n] Kunstwerk heute“ zwar synthetisiert, gleichzeitig aber auch in ihrer Gegensätzlichkeit sowie die dadurch bedingte Reziprozität hervorzuheben seien.<sup>147</sup> Helms habe in dieser Hinsicht

---

<sup>141</sup> Adorno, Voraussetzungen, S. 441.

<sup>142</sup> Ebd.

<sup>143</sup> Ebd. Das Verfolgen von ästhetischen Extremen erinnert hier an Adornos These einer Bewegung zwischen den Extremen bei Schönberg. Vgl. dazu Fussnote 99.

<sup>144</sup> Adorno, Voraussetzungen, S. 442.

<sup>145</sup> Ebd.

<sup>146</sup> Ebd., S. 442 f. Die Zwanglosigkeit, die Adorno der neuen Kunst hier zuschreibt, scheint eine Beobachtung zu sein, die er auf verschiedenen Ebenen – sei es im Sich-entfalten-lassen der mimetischen Impulse oder der Möglichkeit zu einer weniger stark am Formellen orientierten Musik – zu machen glaubt. Damit knüpft er – wenn auch aus anderen Beweggründen heraus – an Grundsätze der historischen Avantgarden, allen voran denen des Surrealismus – nicht zufällig greift dieser Mittel der Psychoanalyse auf, um das Unbewusste stärker in den Vordergrund treten zu lassen – an. Surrealismus und Expressionismus sieht er allerdings nicht als zu bevorzugende Kunstrichtungen, sondern als Antithese zu konstruktivistischen. Ebd., S. 443. Zugleich kann man Adorno in diesem Aspekt mit der Philosophie der Postmoderne in Verbindung bringen, wenngleich er mit vielen Ansätzen dieser – darunter die Abkehr von ästhetischen Werturteilen – nicht in Einklang zu bringen ist. Vgl. dazu auch: Adorno (1962). Vgl. zur Postmoderne in der Musik: Jonathan D. Kramer: „The Nature and Origins of Musical Postmodernism“, in: *Current Musicology*, Ausg. 66, 1999, S. 7–20.

<sup>147</sup> Adorno, Voraussetzungen, S. 444. In der Musik habe dies Ligeti in Bezug auf „den dialektischen Umschlag von totaler Determiniertheit und totaler Zufälligkeit“ aufzuzeigen versucht.

Joyces Ideen konsequent weiterentwickelt, indem er sie organisiert – sie also unter dem Gesichtspunkt der Konstruktion bereichernd voran treibt.<sup>148</sup> Laut Adorno spielen bereits bei Joyce die spezifischen Qualitäten verschiedener Sprachen und Dialekte eine wichtige Rolle; noch stark an das Assoziative gebunden, finden sie bei Helms einen philologischeren Umgang – stärker ‚objektiviert‘, könnte man im Sinne Adornos sagen.<sup>149</sup> Diese Objektivierung gelinge ihm unter anderem durch das Aufbrechen des Bewusstseinsstroms als literarischem Modus. Adorno fragt sich allerdings, ob der insgesamt doch konventionelle narrative Inhalt das Formprinzip von *Fa:m' Ahniesgwow* überhaupt legitimiere – und kommt zum Schluss, dass durch die Diskrepanz, die Differenz dieser beiden ästhetischen Kategorien ihre scheinbare Einheit und Einstimmigkeit in traditionellen Kunstwerken als solche kritisiert werde. Dadurch werde der Bruch „zwischen der Welt und dem Werk“, „das brüchige Medium, das Ausdruck und Bedeutung nicht verschmilzt“, betont, was letztlich dazu führe, dass vergangene Kunstwerke neu gedacht respektive neu verhandelt werden und so ihr Verständnis perspektivisch erweitert, aktualisiert wird.<sup>150</sup>

### 1.5: Ästhetische Entwicklungen in der Nachfolge Adornos

Adornos Haltung in seinen späteren Schriften – insbesondere in den hier behandelten – offenbart zwar eine generelle Offenheit gegenüber interdisziplinären und intermedialen Kunstwerken, führt aber seine über Jahrzehnte gefestigten ästhetischen Überzeugungen im Prinzip

---

<sup>148</sup> Adorno hütet sich hier davor, von einem qualitativen Sprung zu sprechen; die Kategorie der Qualität sei ohnehin nicht analog zu derjenigen der Fortschrittlichkeit zu denken – letztere mache in erster Linie aus, dass Probleme oder Schwächen von vorhergehenden Kunstwerken in nachfolgenden konsequent verfolgt und Lösungsansätze präsentiert werden. Zur Idee der Problemlösung vergangener Werke vgl. Menke und Rebentisch (2006), S. 12 f.; auf die Entwicklungen im Theater um 1900 bezogen: Hans-Thies Lehmann: „Ein Schritt fort von der Kunst (des Theaters). Überlegungen zum postdramatischen Theater“, in: *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, Berlin 2006, S. 169–177, hier insbesondere: S. 169–170. Lehmann erachtet es als plausibel, von Fortschritt in der Kunst innerhalb von Feldern, Bereichen, Technik(en) oder einzelnen Oeuvres zu sprechen – sprich: nur unter dem Aspekt der Spezifizierung; er denkt nach Adorno die Entwicklung dialektisch, als Kontinuum von aus der gesellschaftlichen Entwicklung heraus sich kristallisierender Problemstellung und -beantwortung, welche stets neue Probleme aufwirft; Christoph Menke: „Doppelter Fortschritt: postdramatisch – postavantgardistisch“, in: *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, Berlin 2006, S. 178–187, hier insbesondere: S. 181 f. Fortschritt in der Kunst ist laut Menke zunächst ein technischer Fortschritt; diesem soll aber ein ästhetischer folgen, indem der technische negiert wird; der ästhetische Fortschritt ist also gewissermassen ein Schritt weg vom Fortschritt.

<sup>149</sup> Adorno, Voraussetzungen, S. 445. Adorno zieht hier einen Vergleich zwischen Helms und dem irischen Schriftsteller Samuel Beckett, der – ebenso wie Joyce, den er persönlich kannte – von Irland schliesslich nach Paris umsiedelte und sich intensiv mit sprachtheoretischen und -philosophischen Fragen auseinandersetzte. Helms setze in *Fa:m' Ahniesgwow* beim Rezipienten ein ausgereiftes Verständnis für die von ihm verwendeten Sprachen und Gestaltungsmittel voraus, welche wiederum die Grundlage für den vom Werk geforderten Diskurs bilden – denn jenes gehe nur in diesem wirklich auf.

<sup>150</sup> Ebd., S. 446.

konsequent fort.<sup>151</sup> In seiner Nachfolge haben ab den 1970er Jahren zahlreiche Philosophen und Kunsttheoretiker versucht, Adornos Ansätze weiterzuführen respektive sie den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen angemessen zu aktualisieren.<sup>152</sup> Dabei sind heute zwei grundlegende Tendenzen zu erkennen, welche sich von Adorno teilweise doch deutlich distanzieren: eine kritische Perspektive auf sein, stark auf den Umgang mit dem Material fokussiertes, geschichtsphilosophisches Fortschrittsdenken sowie ein Wandel von einer vorwiegend von Künstlern und ihren Werken ausgehenden Ästhetik hin zu rezeptionsästhetischen Sichtweisen.<sup>153</sup>

Adorno glaubt grundsätzlich an einen ästhetischen Fortschritt; dieser geschehe durch Kunstwerke, die die historischen Konstruktionsmittel weiterentwickeln und vormals bis zu einem gewissen Grad an bestimmten Problemstellungen gescheiterte Entwicklungsversuche erfolgreich durchführen.<sup>154</sup> Das Unterfangen, die ‚gescheiterten‘ Werke zu vollenden, wird dabei

---

<sup>151</sup> Eichel kommt in ihren Abhandlungen zum Schluss, dass Adorno die Verfransung grundsätzlich gutheisse – eine These, der Rebentisch ausdrücklich widerspricht. Vgl. Eichel (1993), S. 27–54. Zit. nach Rebentisch (2003), S. 106, 119.

<sup>152</sup> Die Rezeption Adornos ist über die Jahre und Jahrzehnte nach ihm zu einer fast globalen Angelegenheit geworden, der Fokus liegt hier aber auf derjenigen im deutschen Sprachraum. Naturgemäß wurde seine Ästhetik anfangs besonders intensiv im Umfeld der Frankfurter Schule weitergeführt; wichtige daran mitwirkende Philosophen waren aus der ‚zweiten Generation‘ Wellmer – in den 1960er Jahren Assistent von Jürgen Habermas –, sowie aus der ‚dritten Generation‘ Peter Bürger – bekannt geworden vor allem für die 1974 erschienene *Theorie der Avantgarde* – und Martin Seel, der wie Menke unter anderem bei Wellmer studierte. Als ebenso zentral kann Rüdiger Bubner bezeichnet werden, der 1973 zum ordentlichen Professor für Philosophie in Frankfurt ernannt wurde; dazu Gert Mattenklott, der 2004 die im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 626 (Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste) an der Freien Universität Berlin entstandene Publikation *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich* herausgab. Kerstin Stakemeier, Harry Lehmann, Claus-Steffen Mahnkopf sowie Rebentisch und – obschon nach ihrer Dissertation nur noch in geringem Masse – Eichel gehören zu den zahlreichen zeitgenössischen deutschsprachigen Philosophinnen und Philosophen, die sich in ihren Schriften grundlegend mit Adornos Ästhetik auseinandersetzen. Zu den (drei) Generationen der Frankfurter Schule vgl. u. a.: Joel Anderson: „The ‚Third Generation‘ of the Frankfurt School“, in: *Intellectual History Newsletter*, Ausg. 22, 2000 (auch online verfügbar unter: <https://www.phil.uu.nl/~joel/research/publications/3rdGeneration.htm>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>153</sup> Zwar verlangt Adorno für die Bestimmung des Wahrheitsgehalts von Kunstwerken nach einer – die vier folgenden Ebenen umfassenden: 1. Gegenständliche Dimension, 2. Psychologische Wahrheit bzw. Wahrheit des Ausdrucks, 3. Formale Stimmigkeit, 4. Wahrheitsgehalt, Verhältnis von innerer Logizität und gesellschaftlichem Kontext – Kritik durch den Rezipienten; dabei geht es aber in erster Linie um den Mit- respektive Nachvollzug der Werke, nicht um einen diese in ihrem Wesen komplettierenden Anspruch. Vgl. Sonderegger (2019), S. 527. Seel beispielsweise argumentiert bezüglich Intermedialität respektive Verfransung nach Adorno, dass Entgrenzungsversuche schon immer Teil der Kunst waren und nie eine klare, geschweige denn sinnvolle Gattungstrennung existierte – allenfalls diese also durch den verspäteten Diskurs lediglich einer nachträglichen Aufarbeitung unterzogen werden. Vgl. *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, hrsg. von Gert Mattenklott, Hamburg 2004, S. VI. Seel spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „konstitutiven Intermedialität der Künste“. Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000, S. 178. Zit. nach Acil (2017), S. 255. Vgl. auch: Juliane Rebentisch und Kerstin Stakemeier: „Ästhetische Autonomie?!“, Podiumsgespräch im Rahmen des Symposiums *Ästhetik nach Adorno – Autonomie, Kritik, Versöhnung*, Berlin 2019 (als Audioaufnahme online verfügbar unter: <https://sites.google.com/view/aesthetiknachadorno/programm/rebentisch-stakemeier>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021), 04:49–33:08.

<sup>154</sup> Vgl. Rebentisch (2003), S. 106 ff. Für eine ausführliche Positionierung Adornos zur Möglichkeit von Fortschritt der Kunst vgl. Adorno, *ÄT*, S. 308 ff.

grundsätzlich als Negation der ästhetischen Konstruktionsprinzipien dieser verstanden.<sup>155</sup> Für Adorno ist die kritische Auseinandersetzung mit dem historisch bedingten ästhetischen Material der Kern des Fortschritts in der Kunst – einen solchen jeweiligen Materialstand sieht er aber nicht für die gesamte Kunst als solche, sondern nur innerhalb der einzelnen Künste.<sup>156</sup> Das Konzept des Fortschritts in der Kunst ist spätestens seit 1970 in die Krise geraten und auch Adornos Materialbegriff verliert in dieser Zeit im kunstphilosophischen Diskurs an Autorität – nicht zuletzt aufgrund von Kunstwerken wie John Cages *4'33* oder Robert Rauschenbergs *Erased De Kooning Drawing*, welche bereits in den frühen 1950er Jahren hinsichtlich des Materials ‚Nullpunkte‘ darstellen.<sup>157</sup> Die philosophischen Entwürfe der Postmoderne trugen dazu bei, dass gegenüber Fortschrittsnarrativen eine eher skeptische Grundhaltung entwickelt und pluralistische Vergangenheits-, Gegenwarts- und Zukunftsentwürfe mehr und mehr präferiert wurden<sup>158</sup>; dass in der Kunstphilosophie seither eigentlich kein Konsens über die Relevanz von Adornos Fortschrittsthese besteht und dies heute weitgehend akzeptiert zu sein scheint, untermauert jenen Pluralismus. Dennoch bleibt das Bedürfnis nach einer kritischen Differenzierung von Kunstwerken weiter bestehen; Versuche einer Haltung des ‚anything goes‘ – ein Relativismus beziehungsweise Nominalismus, der nach keiner ästhetischen oder moralischen Differenzierung mehr verlangt und vor dem Adorno selbst immer wieder gewarnt hatte<sup>159</sup> – werden von der Kunstphilosophie oft rasch und vehement zurückgewiesen. Konträr zu jenem Relativismus

---

<sup>155</sup> Daraus folgt in der Konsequenz letztlich auch, dass die traditionellen Gattungsdefinitionen negiert werden. Vgl. Rebentisch (2003), S. 106 ff.

<sup>156</sup> Vgl. Fussnote 105. In dieser Hinsicht sind seine Überzeugungen – im Gegensatz zur prinzipiellen Haltung bezüglich Intermedialität – kompatibel mit denen Greenbergs oder Frieds.

<sup>157</sup> Vgl. „Theoriemodell der ästhetischen Moderne (Harry Lehmann)“, 2012 hochgeladen von Harry Lehmann (<https://www.youtube.com/watch?v=aLaviJmDGzg>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021), 23:57–28:56. Lehmann spricht an diesem Punkt auch von einer ‚gehaltsästhetischen Wende‘: Der Fortschritt in der Kunst werde nicht mehr über die Avanciertheit des Materials, sondern über diejenige des (philosophischen) Gehalts definiert. Vgl. dazu: Harry Lehmann: „gehaltsästhetische Wende“, in: „Begriffe“, Website von Harry Lehmann (<http://www.harrylehmann.net/begriffe-2/#gehaltsaesthetische-wende>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Auf Lehmanns These der ‚gehaltsästhetischen Wende‘ wird in Teil IV noch näher eingegangen. Wiederholt wurde im Zusammenhang mit den ‚Nullpunkten‘ des Materials auch von einem Ende der Kunst gesprochen. Vgl. Fussnote 75.

<sup>158</sup> Zu den einflussreichsten Philosophen im Diskurs zur Postmoderne gehören Jean-François Lyotard, Umberto Eco, Jürgen Habermas, Fredric Jameson, Daniel J. Boorstin, Jean Baudrillard, Jacques Derrida und Gilles Deleuze. Vgl. u. a. Jean-François Lyotard: *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979; Umberto Eco: *Il nome della rosa*, insb. Nachschrift, Mailand 1980, 1982 erstmals in deutscher Übersetzung; Jürgen Habermas: „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“, Verschriftlichung eines Vortrags anlässlich der Verleihung des Adorno-Preises im September 1980, in: Ders. (Hrsg.): *Kleine politische Schriften I-IV*, Frankfurt 1981, S. 444–464; Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1985; Fredric Jameson: *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991; Daniel J. Boorstin: *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, New York 1962; Jean Baudrillard: *Simulacres et Simulation*, Paris 1981; Jacques Derrida: *De la grammatologie*, Paris 1967; Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris 1980.

<sup>159</sup> Vgl. u. a. Adorno, ÄT, S. 297, 419, 494, 532. Zit. nach: Michael Polth, Oliver Schwab-Felisch und Christian Thorau: *Klang – Struktur – Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 21; Sylvia Zirten: *Theorie des Neuen. Konstruktion einer ungeschriebenen Theorie Adornos*, Würzburg 2005, S. 13. Vgl. auch: Mattenklott (2004), S. VI.

werden in *Kunst – Fortschritt – Geschichte* nach einer Bestandsaufnahme verschiedene Vorschläge präsentiert, wie der Fortschritt in der Kunst heute gedacht werden könnte; diese werden im Folgenden skizziert.

Menke und Rebentisch konstatieren eingangs in der Pluralisierung der Wertung von Kunst eine Annäherung an ein subjektives Urteilen über Kunst. Das subjektive oder normative Urteilen als Modus, in dem der Fortschritt gedacht wird, veranlasst sie, vier Elemente vorzuschlagen, die für jenen Fortschritt grundlegend sind: (1) kontrastives oder komparatives Urteilen – die Fortschrittlichkeit eines Kunstwerks wird im Vergleich mit anderen Kunstwerken eruiert; (2) historisches Urteilen – das Gute ist ‚zeitgemässer‘ als das Schlechte; (3) technisches Urteilen – es wird in erster Linie die Machart beurteilt, nicht das Ästhetische; schliesslich (4) kritisches Urteilen – die Kritik am kritisierten Objekt ist zugleich eine Kritik an einem vorhergegangenen, das kritisierte Objekt kritisiert gewissermassen selbst das vorhergegangene. Aus diesen Punkten heraus formulieren Menke und Rebentisch eine – eindeutig an Adorno orientierte – aktuelle Fortschrittsthese wie folgt: „Der Begriff des Fortschritts hat seinen Ort in einer Praxis des kunstkritischen Urteilens, die ein gegenwärtig erfahrenes Kunstwerk als technisch gelungen beurteilt, das sich als bestimmte Negation eines früheren Kunstwerks beschreiben lässt.“<sup>160</sup> Der Fortschritt soll dabei helfen, Probleme aus vorhergehenden Kunstwerken zu lösen<sup>161</sup> – diese können sich folgendermassen stellen: (1) Das vorhergehende Werk hat das Problem nicht ausreichend gelöst, deshalb müssen im neuen Werk neue beziehungsweise erfolgversprechendere Lösungsvorschläge für dasselbe Problem gefunden werden; (2) das vorhergehende Werk hat ein Problem gelöst, dabei aber ein neues Problem hervorgebracht; (3) das vorhergehende Werk hat ein Problem gelöst, neue Umstände ‚ausserhalb‘ der Kunst haben aber neue Probleme hervorgebracht.<sup>162</sup>

Für Claus-Steffen Mahnkopf bedeutet Fortschritt zunächst einfach ein Fortschreiten von etwas, ohne qualitative Beurteilung; quantitativ wachsen die Möglichkeiten durch historische ‚Kumulierung‘, welche zur Debatte stehe – Mahnkopf untersucht den historischen Fortschrittsmoment exemplarisch an der Musik. Diese ist zwar immer geschichtlich, wird aber auch immer für einen bestimmten Augenblick komponiert – oder, seltener, improvisiert; das Ziel müsse sein, Musik zu schaffen, die das Dialektische von Geschichtlichkeit und Augenblick trifft<sup>163</sup> – Musik heute

<sup>160</sup> Menke und Rebentisch (2006), S. 12.

<sup>161</sup> Diesbezüglich bleiben Menke und Rebentisch nahe an Adornos Ästhetik, der das Lösen von Problemen als integrales Merkmal für avancierte Kunst erachtete. Vgl. auch Fussnote 148.

<sup>162</sup> Vgl. Menke und Rebentisch (2006), S. 12 f. Vgl. auch Fussnote 148.

<sup>163</sup> Mahnkopf bezieht sich hier auf Walter Benjamins Konzept der ‚Jetztzeit‘. Dazu schreibt dieser: „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von ‚Jetztzeit‘ erfüllte bildet“. Benjamin versteht sie als eine Art Synthese aus Vergangenheit und Zukunft, die allerdings nicht als Einheit, sondern zersplittert erscheint. Walter Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, in: Ralf

sei in der Tendenz zu stark auf den Augenblick versessen. Als fortschrittlich kann jene Musik gelten, welche die temporale Dreidimensionalität von ‚unendlicher‘ Vergangenheit, Gegenwart und offener Zukunft erfolgreich hervorbringt. Es müssen kompositorische Mittel gefunden werden, welche die Autonomie der Musik verteidigen, dabei aber die Geschichtlichkeit nicht aus dem Auge verlieren.<sup>164</sup> Ausserdem postuliert Mahnkopf, dass in der postmodernen Ästhetik – während in der Moderne das Medium, sprich: Tonalität und mit der Avantgarde der Werkbegriff in die Krise geriet<sup>165</sup> – der Wahrheitsanspruch, wie er sich beispielsweise in Adornos Materialfortschritt zeigt, weitgehend aufgegeben wurde.<sup>166</sup>

Lydia Goehr sieht Fortschritt vor allem darin, Etabliertes zu hinterfragen oder, nach Adorno, zu negieren. So versteht sie Fortschritt in Bezug auf den Werkbegriff beispielsweise als einen Bruch mit der Autorität jenes durch eine Kunstproduktion beziehungsweise eine Aufführung selbst. Der erfolgreiche Fortschritt zeige sich vor allem an dialektischen Bildern, welche die Spannung innerhalb des bürgerlichen Fortschrittsbegriffs aufzeigen; laut Adorno geht damit

---

Konersmann (Hrsg): *Walter Benjamin. Kairos. Schriften zur Philosophie*, Frankfurt am Main 2007 S. 313–324, hier: S. 321. Zit. nach: Christina Zinsstag: „Weshalb Jetzt-Zeit? Einige Erläuterungen zur Herkunft des Begriffs“, in: *JetztZeit.Blog. Basler Studierende schreiben Geschichte(n)*, 2019 (<https://jetztzeit.blog/2019/05/23/weshalb-jetzt-zeit/>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>164</sup> Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf: „Über Zeit und Geschichte in der Musik“, in: *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, Berlin 2006, S. 97–106, hier: S. 103 ff. Mahnkopf vertritt die Position von Musik als einer autonomen Sphäre der Gesellschaft; in dieser Hinsicht kann er mit Gunnar Hindrichs’ Musikphilosophie verglichen werden, der in *Die Autonomie des Klangs* anhand der Kategorien Material, Klang, Zeit, Raum, Sinn und Gedanke eine Ontologie der Musik entwirft, die sich ganz aus sich selbst heraus entfalte. Vgl. Gunnar Hindrichs: *Die Autonomie des Klangs*, Berlin 2014.

<sup>165</sup> Mahnkopf bezieht sich hier auf Harry Lehmanns „Theoriemodell der ästhetischen Moderne“. Dieses beschreibt die historische Entwicklung der Kunst anhand der drei Kategorien Medium, Werk und Reflexion. Lehmanns These ist nun, dass – nachdem die Kategorien in der traditionellen Kunst vor der „klassischen Moderne“ noch eine Einheit bildeten – in der klassischen Moderne das Medium und in der Avantgarde der Werkbegriff negiert wurden. In der Postmoderne wurde laut Lehmann die Kategorie des Mediums – wengleich entkoppelt – wieder in die Kunst eingeführt; schliesslich fand in der Phase der „Reflexiven Moderne“ – diese Bezeichnung der gegenwärtigen Kunstepoche übernimmt Lehmann vom Soziologen Ulrich Beck – der Werkbegriff, ebenfalls entkoppelt, wieder Eingang in die Kunst. Im Zuge dieser Entwicklung finde zugleich ein Wandel von einer materialästhetischen zu einer gehaltsästhetischen Orientierung statt, der sich nicht zuletzt in der Integration von Ausserästhetischem ausprägen. Vgl. Harry Lehmann: „Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne“, in: *Musik & Ästhetik*, 10. Jahrg., Heft 38, 2006, S. 5–41, insbesondere in schematischer Darstellung: S. 10. Vgl. zur Reflexiven Moderne: Ulrich Beck: *Die Erfindung des Politischen. Zu einer Theorie reflexiver Modernisierung*, Frankfurt am Main 1993; Ulrich Beck, Anthony Giddens und Scott Lash: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Frankfurt am Main 1996. Die Avantgarde negierte laut Mahnkopf das historische Material – die Postmoderne wiederum negierte die Avantgarde, gewann also (durch eine doppelte Negation) wieder ein affirmativeres Verhältnis zum historischen Material; in der Postmoderne sei aufgrund der Ablehnung des Wahrheitsanspruches und dem Ende des Materialfortschritts im Prinzip alles (gleichberechtigt) denkbar und möglich – was bisweilen als ‚anything goes‘ bezeichnet wird und Adorno dezidiert ablehnte. Vgl. Fussnote 159. Die ‚Zweite Moderne‘ soll den Wahrheitsbegriff (wiederum durch doppelte Negation) zurückbringen, während die Freiheit der Postmoderne gewahrt werden soll – ihre Vertreter glauben im Gegensatz zur Postmoderne wieder an die Möglichkeit von innovativem kohärentem Material bzw. Stil. Das Konzept der Zweiten Moderne geht weitgehend zurück auf Jürgen Habermas, der diese als Alternative zur Postmoderne postulierte. Vgl. dazu Habermas (1981). Etabliert wurde das Konzept allen voran durch Beck. Vgl. etwa Beck, Giddens und Lash (1996).

<sup>166</sup> Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf: „Musical Modernity. From Classical Modernity up to the Second Modernity – Provisional Considerations“, *Yumpu*, Online-Artikel-Plattform (<https://www.yumpu.com/en/document/read/6774443/musical-modernity-from-classical-modernity-up-to-the-second->), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

immer auch Widerstand einher. Goehr zweifelt daran, ob in einer postmodernen oder gar ‚posthistorischen‘ Welt überhaupt noch von einer dialektischen Interaktion von Material und Werk im Sinne Adornos die Rede sein kann und fragt, ob die Begriffe nicht vielleicht veraltet sind, beziehungsweise aktualisiert werden müssten. Adorno lehnte es ab, angesichts einer sich abzeichnenden ‚posthistorischen‘ Epoche eine vollkommen subjektive Schöpferästhetik zu legitimieren.<sup>167</sup>

Georg Witte zweifelt ganz grundsätzlich an den fortschrittsorientierten Thesen Adornos in „Die Kunst und die Künste“: Dass die Verfransung ein neuartiges Phänomen der Kunst in den 1960er Jahren sei, bestreitet er – die historischen Avantgarden hätten dieselben Prinzipien bereits ein halbes Jahrhundert zuvor zur Anwendung gebracht.<sup>168</sup> Ebenso sei die Verfransung als immanenter Prozess „sehr formalistisch und konstruktivistisch“<sup>169</sup> gedacht. Adornos Ansatz, hier nicht makrohistorisch, sondern innerhalb der Teilgebiete der Kunst vorzugehen, macht seine These zwar durchaus zeitgenössisch, dem Begriff nach aber sei es keine zentrifugale Bewegung im Sinne einer Entgrenzung, sondern eher die eines kontingenten, nicht-determinierten Prozesses an den Rändern der Gattungen. Durch das Willkürliche, Nicht-kontrollierbare und nicht rückgängig zu Machende – um auf das Bild der Teppiche zurückzukommen, könnte man hier auch von Verknotung sprechen – könne die Verfransung auch etwas Fatalistisches, Apokalyptisches an sich haben.<sup>170</sup> Laut Witte ist der Fortschrittsbegriff Opfer eines doppelten Missverständnisses geworden, das sich auf der einen Seite in eine Bewegung der Kunst hin zu den Extremen, in ein Sich-Überbieten-Wollen, in ein Apokalyptisches steigert<sup>171</sup>, auf der anderen in einem postmodernen Relativismus des ‚anything goes‘ verliert. Dagegen schlägt Witte einen positiven Fortschrittsbegriff vor, der sich an einem komparativen Ansatz orientiert – das Neue also relativ, aber nicht wertindifferent betrachtet; zudem soll der Fortschritt einer der Potentialität sein, ein ‚testender‘, einer des Ausprobierens.<sup>172</sup> Der Fortschritt sei ein technischer, aber einer des Experimentierens – mehr einer des Grabens als des Bauens.<sup>173</sup>

---

<sup>167</sup> Vgl. Lydia Goehr: „Über Fortschritt und den musikalischen Werkbegriff“, in: *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, Berlin 2006, S. 107–119, hier: S. 111–113, 114, 116 f. Vgl. auch Fussnoten 159 und 165.

<sup>168</sup> Witte (2006), S. 243. Witte spricht diesbezüglich von der „Aporie der Avantgarde“. Die Avantgarden werden in Teil II näher behandelt.

<sup>169</sup> Ebd. Dennoch glaubt Witte daran, dass der Fortschritt in der Kunst immanent sein sollte.

<sup>170</sup> Zur bildlichen Vorstellung der Verfransung in Form von nebeneinander liegenden Teppichen, vgl. Fussnote 3.

<sup>171</sup> Witte (2006), S. 247. Witte nennt diese Bewegung eine „militant gewordene[...] Moderne“.

<sup>172</sup> Ebd. Witte bringt die gewünschte Einstellung in dieser Hinsicht folgendermassen auf den Punkt: „Es könnte so kommen, aber es könnte auch anders kommen.“

<sup>173</sup> Ebd., S. 249. In Bezug auf die *Dialektik der Aufklärung* schreibt Witte dazu: „Hier wird nicht der Keim des Rückschritts im Fortschritt entdeckt [...], sondern der Keim des Fortschritts im Rückschritt.“ Vgl. dazu auch Fussnote 117.

Die verschiedenen hier behandelten Vorschläge für ein Weiterentwickeln des ästhetischen Fortschrittsbegriffs veranschaulichen nicht zuletzt die Bereitschaft für eine pluralistische Ästhetik als Disziplin im 21. Jahrhundert – mehr noch als dies vielleicht in der Zeit der Moderne der Fall war. Die zweite massgebliche ästhetische Entwicklung in der Nachfolge Adornos bildet der Wandel von produktionsästhetischen hin zu rezeptionsästhetischen Ansätzen, deren Grundzüge nun beleuchtet werden sollen. Jener Wandel erfolgte zunächst im Bereich der Literaturwissenschaft; dort zeichnete sich eine derartige ästhetische Fokusverlagerung bereits Ende 1960er Jahre ab. Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser erwiesen sich als zwei der führenden Vertreter der ‚Konstanzer Schule‘, welche für die These einstand, dass ein Kunstwerk – in ihrem Untersuchungsgebiet handelte es sich grundsätzlich um literarische Texte – erst im Rezeptionsakt, der aktiven Teilnahme eines Lesers also, wirklich aufgehe und seine volle Wirkung entfalten könne.<sup>174</sup> Dieser ‚Paradigmenwechsel‘ hin zu einer Erfahrungs-, Wirkungs- oder Rezeptionsästhetik – so die These Rebentischs – wurde in den 1970er Jahren von der philosophischen Ästhetik definitiv vollzogen; sie spricht in dieser Hinsicht auch von einer ‚Rekantianisierung‘<sup>175</sup>. Rüdiger Bubner sah diesen Wandel bereits 1973 als Reaktion auf die Tendenzen der

---

<sup>174</sup> Vgl. Hans Robert Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (=Konstanzer Universitätsreden, Nr. 3), Verschriftlichung der Antrittsvorlesung Jauß' an der Universität Konstanz, Konstanz 1967; Wolfgang Iser: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz 1970; Wolfgang Iser: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München 1972. Besonders Jauß stützte sich in seinen Ansätzen auch stark auf die Hermeneutik nach Hans-Georg Gadamer.

<sup>175</sup> Rebentisch (2006), S. 235. ‚Paradigmenwechsel‘ als Begriff wird hier weitgehend im Sinne Thomas S. Kuhns verstanden, wie dieser ihn 1962 in *The Structure of Scientific Revolutions* dargelegt hat. Mit ‚Rekantianisierung‘ ist gemeint, dass die Wirkung auf den Rezipienten im Vergleich zur Intention des Künstlers oder der ‚Aussage‘ des Kunstwerks wieder aufgewertet wurde – bereits Kant räumte in der *Kritik der Urteilskraft* dem subjektiven Urteil über Kunstwerke eine zentrale Stellung ein; dieser Ansatz verlor im 19. und frühen 20. Jahrhundert – in erheblichem Masse unter dem Einfluss der Ästhetik Hegels und seinen Nachfolgern sowie einer romantischen Kunsttheorie, welche den Produzenten als Schöpfer stark in den Vordergrund rückte – philosophisch an Bedeutung. Lessings Rechtfertigungen seiner Theorien auf Basis der Nachvollziehbarkeit durch das Publikum können derweil als frühe, Kants Ansichten vorbereitende rezeptionsästhetische Grundlage angesehen werden. Vgl. zu Lessing Kapitel 1.1. Rebentisch zeichnet diese Entwicklung in Verbindung zu folgenden Publikationen: Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989; Christel Fricke: *Zeichenprozess und ästhetische Erfahrung*, München 2001; Josef Früchtl: *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitierung*, Frankfurt am Main 1996; Hans Robert Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main 1982; Andrea Kern: *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*, Frankfurt am Main 2000; Christoph Menke: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main 1988; Willi Oelmüller (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung*, Paderborn (u. a.) 1981; Martin Seel: *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt am Main 1985; Ruth Sonderegger: *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt am Main 2000; Wellmer (1985). Im Kern auf die Ästhetik Kants zurückzuführen sind auch die Positionen der meisten einflussreichen zeitgenössischen französischen Kunstphilosophen, darunter Thierry de Duve, Jacques Rancière, Nicolas Bourriaud und Alain Badiou. Vgl. stellvertretend für den französischen Diskurs: Jacques Rancière: ‚Der emanzipierte Zuschauer‘, in: *Grenzenlos Kunst?*, hrsg. von Robert Kudielka und Angela Lammert, Berlin/Dortmund 2016, S. 186–194; Nicolas Bourriaud: ‚Prekäre Konstruktionen. Antwort an Jacques Rancière über Kunst und Politik‘, in: *Grenzenlos Kunst?*, hrsg. von Robert Kudielka und Angela Lammert, Berlin/Dortmund 2016, S. 195–202. *Grenzenlos Kunst?* entstand als Dokumentation der Vortragsreihe ‚Art Unlimited? – Grenzenlos Kunst?‘ in der Berliner Akademie der Künste und möchte – so verspricht es der Klappentext –, ‚[...] die drei wichtigsten Tendenzen [des letzten Jahrhunderts] heraus[...]stellen und in ihrer Tragweite [...] diskutieren: die Aufhebung der ästhetischen Differenz

zeitgenössischen Kunst, welche in Richtung Auflösung des modernen Werkbegriffs führten – demnach konvergierten die philosophische Ästhetik und die zeitgenössische Kunst diesbezüglich nach 1970.<sup>176</sup> Der ästhetische Diskurs selbst – und dies nicht erst seit den 1970er Jahren – fließt jeweils auch in die ästhetische Erfahrung mit ein, was für die Rezeptionsästhetik eine weitere zu berücksichtigende Ebene darstellt. Rebentisch sieht eine Ausprägung des Paradigmenwechsels nicht zuletzt in der wachsenden Zahl an intermedialen Kunstprojekten, insbesondere in Bezug auf die Installationskunst, die den Rezipienten tendenziell aktiver in die Kunsterfahrung miteinbezieht als dies noch in den klassischen Künsten der Fall war und ist.<sup>177</sup> Diese Projekte radikalieren die „Reflexion auf die ästhetischen Medien“ – und zwar sowohl innerhalb einer Kunstgattung als auch im Hybrid zweier, wie beispielsweise in der theatralen Installation.<sup>178</sup> Laut Rebentisch ist „die Überschreitung der traditionellen Gattungsgrenzen [...] motiviert durch den impliziten Widerstand gegen einen objektivistischen Begriff von Kunst und ihrer Erfahrung – und zwar im Anspruch auf die Freisetzung von diesem [...]“.<sup>179</sup> Die Autonomie der Kunst verlagere sich nach der Moderne von der Produktions- in die Rezeptionssphäre – also zwischen das Kunstobjekt und das erfahrende Subjekt.<sup>180</sup> Bubner prägte 1989 in

---

zwischen Kunst und Realität (Duchamp), die ‚Verfransung der Künste‘ (Adorno) untereinander und die Sprengung des europäischen Kunstbegriffs durch die globale Erweiterung der zeitgenössischen Kunstpraxis“ untersuchen. Rancière unterscheidet in seinem Text drei Arten der grenzüberschreitenden Kunst der Gegenwart: 1. „Das totale Kunstwerk“, 2. „Hybridisierung der Kunstmittel“, 3. Neue Gleichheit von Performern und Publikum – eine „emanzipierte Gemeinschaft [...] von Erzählern und von Übersetzern“. Grundsätzlich seien diese grenzüberschreitenden Versuche motiviert von einer „Repolitisierung der Kunst“, Rancière kritisiert allerdings die vorherrschende Motivation der gesteigerten Wirksamkeit durch die Kunstwerke; vielmehr verlangt er die aktive Partizipation bzw. Gestaltung durch den Rezipienten – die Zuschauer im Theater müssen gewissermassen selbst zu Schauspielern werden. So könne sich das Ethische der Kunst im Akt, welcher die gemeinschaftlichen Sitten reproduziert, selbst manifestieren – und nicht in den repräsentierenden, vermittelnden Objekten. Der stärkere Fokus auf die Rezeption von Kunst ist auch Teil der Philosophie der Postmoderne; vgl. dazu u. a. Kramer (1999), S. 11.

<sup>176</sup> Rebentisch (2006), S. 235. Vgl. auch: Rüdiger Bubner: „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“, in: Bubner (1989), S. 9–51. Zit. nach: Rebentisch (2006), S. 241.

<sup>177</sup> Eine wichtige Ausnahme bildet hierzu das griechische Theater, besonders die attische Tragödie. Darauf wird in Teil II – im Zusammenhang mit Wagners Musikdrama – genauer eingegangen.

<sup>178</sup> Hybridität oder Intermedialität, die Unmöglichkeit einer klaren Einordnung in eine bestimmte Gattung, bildet in Rebentischs Entwicklungsmodell die dritte Stufe der Entgrenzung – exemplarisch dafür steht die Minimal Art, welche sich zwischen Malerei und Plastik bewegt. Vgl. dazu Fried (1995). Der hybride Charakter von Kunstwerken erfordert laut Rebentisch auch in der Kritik respektive Forschung einen interdisziplinären, komparatistischen Ansatz. Vgl. Rebentisch (2017), S. 11 f.

<sup>179</sup> Rebentisch (2003), S. 145. Dies kann durchaus als Abkehr von Adornos Ästhetik verstanden werden; Rebentisch sieht in einer solchen das Potential zur grösseren Freiheit in der Kunst.

<sup>180</sup> Rebentisch nennt diese Zone ‚Intermedialität‘ – damit erhält der Begriff eine weitere Bedeutung. Hier könnte man vielleicht auch von Medien zweiter Ordnung sprechen; zunächst transportieren die Künste als Medien Informationen. Diese werden dann in einem zweiten Schritt von dem erfahrenden Subjekt verarbeitet. Daraus ergibt sich als Synthese die Quintessenz dieses ästhetischen Prozesses zwischen den Medien. Laut Stakemeier meint Rebentisch mit ‚Intermedialität‘ aber auch die „Überkreuzung ‚zweckgebundene[r]‘ und ‚autonome[r]‘ Medien [...]“. Rebentisch (2003), S. 88. Zit. nach Stakemeier (2014), S. 144. Der Intermedialitätsbegriff hat in der Kunst- und Medienwissenschaft seit dem Aufkommen der ‚neuen Medien‘ eine äusserst pluralistische und ausdifferenzierte Bedeutung angenommen. Irina O. Rajewsky beschreibt im 2002 erschienenen *Intermedialität* mit Medienkombination, Medienwechsel und intermedialen Bezüge drei mögliche Ausprägungsformen von Intermedialität. Vgl. Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002, S. 19. Zit. nach: [Ohne Angabe:] „Intermedialität“, in: *Transdisziplinarität. Eine Bestandesaufnahme des Forschungsdiskurses*

*Ästhetische Erfahrung* das Konzept der Erfahrungsästhetik: Nach dem Verlust des Werkbegriffs und der Auflösung der Grenzen der Künste verlagere sich der ästhetische Schwerpunkt in die prozesshafte Erfahrung; damit wird die Wichtigkeit des Wahrheitsanspruchs der Kunst zugunsten derjenigen der Wirkung relativiert.

Die rezeptionsästhetische Beurteilung von Fortschritt hat keinen übergeordneten, absoluten Anspruch, sondern wird durch jede Rezeption von Kunst neu ausgelotet – sowie auch die Rezeption neuer Kunst die Rezeption und deshalb die Fortschrittlichkeit älterer Kunst beeinflusst. Adorno hat versucht, die Fortschrittskriterien weitgehend am Objekt und dessen Produktion festzumachen – durch seinen geschichtsphilosophischen Ansatz, dass gelungene Kunst Probleme älterer Kunst löst, dabei aber gleichzeitig neue Probleme aufwirft, ist aber jede Innovation zu einem gewissen Grad dazu verurteilt, früher oder später veraltet, ‚verdinglicht‘ zu werden.<sup>181</sup> Die Kunstwerke haben bei Adorno also ihre spezifische, zugleich aber beschränkte historische Funktion innerhalb der Gesamtentwicklung der Kunst – Rebenitsch argumentiert dagegen, dass die Rezeptionsgeschichte von Kunstwerken niemals eine lineare, kontinuierliche sei und deshalb die Fortschrittlichkeit niemals endgültig beurteilt werden könne.<sup>182</sup> Erfahrungsästhetik reagiere auf historische Umstände – deshalb sei das Urteil über die Fortschrittlichkeit von Kunst selbst ständig dem historischen Wandel unterworfen und der Kanon respektive die Tradition eine dynamische Grösse.<sup>183</sup> Adorno lokalisiert das autonome, authentisch Ästhetische jeweils in den Kunstwerken und deren Form selbst; Rebenitsch schlägt – an die Prinzipien Immanuel Kants anlehnend – alternativ vor, dieses in der ästhetischen Erfahrung zu lokalisieren. Die von Adorno postulierte Form als ein Pol des ästhetischen Geistes wird indes laut Rebenitsch durch den ästhetischen Diskurs konstituiert; Rebenitsch plädiert nun dafür, den ästhetischen Diskurs als solchen zu historisieren, um so die Wirkkraft von Kunstwerken von Adornos fortschrittstheoretischem Denken – bezogen auf dem Kunstobjekt Immanentes – zu lösen.<sup>184</sup> Rebenitsch

---

(<https://blog.zhdk.ch/trans/intermedialitat/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Werner Wolf definiert die strukturellen Merkmale von Intermedialität unter den Kategorien beteiligte Medien, Dominanz, Quantität, Genese und Qualität. Vgl. Werner Wolf: „Intermedialität“, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*, Stuttgart 2013, S. 344–346. Vgl. zum Intermedialitätsbegriff auch: Jürgen E. Müller: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster 1996; Jörg Helbig: *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin 1998; Thomas Eicher und Ulf Bleckmann: *Intermedialität. Vom Bild zum Text*, Bielefeld 1994. Zum Medienbegriff selbst, vgl. u. a.: Hartmut Winkler: *Basiswissen Medien*, Frankfurt am Main 2008.

<sup>181</sup> Dies gilt wohl im Besonderen für Kunst, die Charakteristiken von Kitsch aufweist.

<sup>182</sup> Vgl. Rebenitsch (2006), S. 236–239. Dass damit eine gewisse Relativierung von Werturteilen einher geht, lässt sich nicht verhindern. Das Ziel könnte darin gesehen werden, die Kunstkritik bis zu jenem Grad von Absolutheitsansprüchen zu lösen, an dem ihre Autonomie bestmöglichst gewahrt wird, ohne dass sie dabei Gefahr läuft, in eine wertindifferente Rezeption zu verfallen.

<sup>183</sup> Vgl. Menke und Rebenitsch (2006), S. 12–13. Menke und Rebenitsch verstehen den erfahrungsästhetischen Fortschritt als doppelten Schritt der Negation: Negation im Technischen – in Relation zu vorhergehenden Werken – und ästhetische Negation des Technischen. Vgl. auch Fussnote 63.

<sup>184</sup> Rebenitsch (2003), S. 133 ff.

sieht in der Ästhetik Adornos auch ein starkes hermeneutisches Schema angelegt; er halte sich an die beiden ästhetischen Pole Form und Gehalt, deren dialektischer Zusammenhang jeweils im Spannungsfeld von Wirklichkeit, Kunst und Utopie betrachtet werden solle. Da dieses Schema auf Adornos hegelianischer Geschichtsphilosophie fusst, gehe es in der Rezeption vorerst nur um den Nachvollzug; das Besondere der einzelnen Kunstwerke aber könne dadurch nicht hinreichend verstanden und gewürdigt werden.<sup>185</sup> Gegenwartskunst wende sich gegen diese und andere Arten von Geschlossenheit in der Kunst. So sei seit den 1970er Jahren eine Tendenz hin zu ‚offenen Kunstwerken‘ zu beobachten; die Mehrheit der Gegenwartskünstler sei daran interessiert, die Differenzen der Medien beziehungsweise Künste offenzulegen.<sup>186</sup> Kerstin Stakemeier beobachtet in den 1960er Jahren – neben dem kunsthistorischen Übergang von der modernen zur Gegenwartskunst – auch einen Wandel von innerästhetischer, autonomer Gattungsspezifität hin zur ausserästhetischen, zweckgebundenen Medienspezifität.<sup>187</sup> Adorno unterschied ebenfalls zwischen zweckgebundenen und autonomen Medien – in Verbindung mit inner- und ausserästhetischer Technik; in der Gegenwartskunst jedoch sind diese Unterscheidungen kaum mehr sinnvoll zu vollziehen. Die Autonomie der Kunst liegt nach rezeptionsästhetischen Ansätzen in der Erfahrung, nicht in einer kategorialen Struktur von Künsten – während Adorno die Eigenständigkeit noch stark an der Produktion von Kunst festmachte.<sup>188</sup> Die Bewegung hin zur zweckgebundenen Medienspezifität macht für Stakemeier eine neuerliche Autonomie der Kunst aus – diese sei nicht mehr autonom ‚von der Realität, sondern [autonom] in der Realität [...]‘.<sup>189</sup> Für Adorno stellt die Kunst einen ‚Fetisch‘ abseits der arbeitsteiligen und zweckgebundenen Gesellschaft dar, weshalb für ihn das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft auch in der Produktion, nicht in der Rezeption zu finden ist. Er hatte bereits

---

<sup>185</sup> Rebentisch (2003), S. 131 ff. Vgl. Fussnoten 40 und 50. Rebentisch setzt das Besondere für die Gegenwartskunst ins Verhältnis zum Allgemeinen und vergleicht dieses wiederum mit der Relation vom Einzelwerk zur Kunst als solcher – in der ‚älteren‘, modernen Ästhetik habe sich diese Analogie noch auf das Verhältnis zwischen den Künsten und der Kunst bezogen; überhaupt scheint das Spannungsverhältnis von Allgemeinem zu Besonderem eine zentrale Bedeutung angenommen zu haben; das einzelne Werk schafft zwar eine singuläre Gattung, erhebt aber dennoch einen gewissen Anspruch auf Allgemeinheit. Rebentisch bezeichnet dies als den vierten und letzten Schritt in ihrem Entwicklungsmodell. Vgl. Rebentisch (2017), S. 13 f., 17 f.

<sup>186</sup> Rebentisch (2013), S. 102 f., 27 ff., 44 ff., 52 ff., 166 ff. Vgl. zum offenen Kunstwerk auch: Umberto Eco: ‚Die Poetik des offenen Kunstwerks‘, in: Ders. (Hrsg.): *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1973, S. 27–59. Wagners Gesamtkunstwerk kann in vieler Hinsicht – trotz der Integration verschiedener Künste und womöglich auch entgegen seiner theoretischen Vorstellungen – als das Gegenbeispiel von offenen Kunstwerken herangezogen werden. Dort werden denn in der Erfahrung der Kunstwerke die Differenzen zwischen den Künsten nicht hervorgehoben, sondern diese eher als Einheit wahrgenommen. Zur Geschlossenheit trägt auch die inhaltliche Thematik bei, die sich bei Wagner meist auf Mythen oder Legenden stützt und deshalb für aktuelle gesellschaftliche Umstände wenig empfänglich ist – die Ausnahme hierfür bilden *Die Meistersinger von Nürnberg*, worin besonders im Schlussakt auf den in den Zeiten Wagners scharf debattierten Umgang mit der Tradition hingewiesen wird.

<sup>187</sup> Vgl. Stakemeier (2014), S. 142 f. Laut Otto Karl Werckmeister fällt in diese Zeit auch der Beginn der Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption.

<sup>188</sup> Vgl. auch Fussnote 180.

<sup>189</sup> Stakemeier (2014), S. 146. Hervorhebungen durch KS.

vergleichsweise früh einen Wandel von der industrialisierten hin zu einer dienstleistungsorientierten Produktion festgestellt; während die Kunst sich in der Moderne noch eher gegen die gesellschaftlichen Produktionsnormen stellte, ist nach der Moderne durchaus eine Konvergenz der gesellschaftlichen und artistischen Produktion sichtbar – Adorno sah diesen Wandel weitgehend in den Mechanismen der Kulturindustrie begründet. In der Gegenwartskunst tritt diese Entwicklung – hier kann nur von einer Tendenz die Rede sein, da das Prinzip in den 1970er Jahren mitnichten als neu bezeichnet werden kann – besonders deutlich durch die Abwendung vom Material hin zum Konzept ans Licht.<sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> Vgl. Ebd., S. 146 ff.

## Teil II: Das Gesamtkunstwerk im 19. und 20. Jahrhundert

Adornos Verfransungsbegriff beschreibt Phänomene, die aufgrund ihrer die Künste verbindenden Natur dem Konzept Gesamtkunstwerk, wie es sich im 19. Jh. vor allem bei Wagner und seinen Nachfolgern entwickelte, nahestehen. Verfransung, ebenso wie Intermedialität, können aus dieser Verwandtschaft heraus auch als alternative Begriffsangebote verstanden werden. Bei Adorno dürfte dazu kommen, dass er mit der Schöpfung der Verfransung die ihren Prinzipien folgenden Kunst einerseits historisch, andererseits mit einem gewissen Wertungsanspruch vom Gesamtkunstwerkbegriff distanzieren wollte – Adorno äusserte sich zahlreich kritisch gegenüber den Versuchen Wagners, Skrjabins oder Kandinskys einer ‚zwanghaften‘ Vereinigung der Künste.<sup>191</sup> Um die grundlegenden Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen diesen und der Verfransung der Künste nach Adorno nachvollziehen zu können, sollen im Folgenden einschlägige Künstler und ihre, einen gesamtheitlichen Anspruch erhebenden Vorhaben hinsichtlich des Umgangs mit den verschiedenen Künsten – jeweils vor dem Hintergrund der im ersten Kapitel ausgelegten ästhetischen Ansichten Adornos und der Erwägung seiner Kritikpunkte an solchen Kunstwerken – genauer untersucht werden. Die Erörterung folgt einer chronologischen Ordnung, von den ‚Anfängen‘ in der Romantik über die historischen Avantgarden bis in die Spätzeit Adornos und darüber hinaus.<sup>192</sup> Dadurch soll der kunsttheoretische und praktische Traditionsbezug der sich öffnenden Kunst in den 1960er Jahren erhellt und somit die diversen möglichen Motivationen für einen gattungsübergreifenden Ansatz offengelegt werden. Ein besonderer Fokus wird dabei auf den politischen Aspekt – also die Positionierung von Kunst im Verhältnis zu gesellschaftlichen Gegebenheiten – gerichtet sein. Zentrale Forschungsbeiträge für die Untersuchung sind – neben spezifischer Literatur zu den einzelnen Künstlern – Juliet Koss’ *Modernism after Wagner*<sup>193</sup>, Harald Szeemanns Ausstellungsband *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*<sup>194</sup>, Alexandra Vinzenz’ *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘*<sup>195</sup>, Anke Fingers *Das*

---

<sup>191</sup> Vgl. S. 4. Vgl. auch S. 22 bzw. Fussnote 104.

<sup>192</sup> Offensichtlich gab es in den Jahrhunderten, gar Jahrtausenden, vor Wagner bereits unzählige Versuche, Kunst mit einem gesamtheitlichen Anspruch zu schaffen. Hier soll es im engeren Sinne um ein kunsthistorisches Phänomen seit ca. 1800 gehen, das in seiner Begrifflichkeit grösstenteils auf Wagner zurückgeführt wird.

<sup>193</sup> Juliet Koss: *Modernism after Wagner*, Minneapolis 2010. Koss zeichnet darin eine Entwicklungslinie des Gesamtkunstwerks, die sich von Wagner bis hin zu Adorno erstreckt.

<sup>194</sup> Harald Szeemann: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Aarau 1983. Die Publikation basiert auf der gleichnamigen Ausstellung Szeemanns, die 1983 im Kunsthaus Zürich und anschliessend auch in Wien Düsseldorf und Berlin eröffnet wurde.

<sup>195</sup> Alexandra Vinzenz: *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘. Performative Interaktion als künstlerische Form*. Bielefeld 2018.

*Gesamtkunstwerk der Moderne*<sup>196</sup> sowie Dieter Borchmeyers Artikel zum „Gesamtkunstwerk“ in der *Musik in Geschichte und Gegenwart*<sup>197</sup>.

Borchmeyer verortet die Anfänge der Bestrebungen nach einem Gesamtkunstwerk in der französischen Revolution, als sich feste gesellschaftliche, politische Strukturen und Konventionen auflösten, was sich auch auf die Künste und ihre Rahmenbedingungen auswirkte.<sup>198</sup> Bereits im Briefwechsel zwischen Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller in dieser Zeit wird die Beschäftigung mit der zunehmenden Grenzüberschreitung der Künste thematisiert: Goethe zeigt sich besorgt um eine Abweichung vom klassischen Ideal der klaren Trennung der einzelnen Künste hin zu einer „barbarischen“ Vermischung der Genres<sup>199</sup>; er konstatiert diese Entwicklung nicht zuletzt auch in seinem eigenen Werk, insbesondere in *Faust*.<sup>200</sup> Die frühe romantische Kunsttheorie nähert sich der künstlerischen Grenzüberschreitung dann mit einer gewissen Zuneigung, wie es die Beschreibungen von Friedrich Schlegel, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Clemens Brentano oder Philipp Otto Runge zeigen. Schelling weist in seiner *Philosophie der Kunst* durch die Idealisierung des antiken Musikdramas gegenüber der angeblich minderwertigen Oper bereits auf Wagner voraus; Schiller schreibt im Vorwort zur *Braut der Messina* von einer Vereinigung der Künste und einer Belebung der Worte durch Musik und Tanz. Diese Äusserungen folgen der antiken Idee der „musiké (techné)“ – im Unterschied zur „gymnastiké techné“ – der Einheit der musischen Künste Dichtung, Musik und Tanz, wie sie seit der Florentiner Camerata immer wieder neu zu erreichen versucht wurde.<sup>201</sup> Erstmals

<sup>196</sup> Anke Finger: *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, Göttingen 2006.

<sup>197</sup> Dieter Borchmeyer: Art. „Gesamtkunstwerk“, in: *MGG online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1995 (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12135>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>198</sup> Vgl. Borchmeyer (2016 ff.) [hier und im Folgenden ohne Seitenangabe]. Laut Anna-Catharina Gebbers ist es kein Zufall, dass die theoretische Etablierung des Gesamtkunstwerks in die Zeit der Revolutionen in der westlichen Welt fiel (ca. 1775–1848) – Gesamtkunstwerke seien immer auch als gesellschaftliche Utopie-Entwürfe zu verstehen. Vgl. Anna-Catharina Gebbers: „Leben als Gesamtkunstwerk. Wagner, Beuys, Schlingensiefel“, in: *Eurozine*, 2015 (<https://www.eurozine.com/leben-als-gesamtkunstwerk/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021), Original veröffentlicht in: *polar 18: Politik der Lebensformen*, 2015.

<sup>199</sup> Die starke Bezugnahme auf die klassischen Kategorien der Künste infolge Aristoteles' ist massgeblich für die Bezeichnung der Zeit als ‚Weimarer Klassik‘, zu der neben Goethe und Schiller gewöhnlich auch Johann Gottfried Herder und Christoph Martin Wieland dazugezählt werden.

<sup>200</sup> Vgl. Brief von Goethe an Schiller vom 23. Dezember 1797; Goethe schreibt darin: „wie es kommt, dass wir Moderne die Genres so sehr zu vermischen geneigt sind, ja dass wir gar nicht einmal imstand sind, sie voneinander zu unterscheiden“; „[der Grenzüberschreitung] sollte nun der Künstler aus allen Kräften widerstehn, Kunstwerk von Kunstwerk durch undurchdringliche Zauberkreise sondern, jedes bei seiner Eigenschaft und seinen Eigenheiten verhalten, so wie es die Alten getan haben und dadurch eben solche Künstler wurden und waren; aber wer kann sein Schiff von den Wellen sondern, auf denen es schwimmt?“. Johann Wolfgang von Goethe: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hrsg. von Ernst Beutler, Bd. 20, Zürich 1950, S. 472, 473. Zit. nach Borchmeyer (2016 ff.). Goethe vertritt hier noch die klassische Position der in der Aufklärung etablierten puristischen Handhabung der verschiedenen Künste; gleichzeitig aber leugnet er eine gewisse Verlockung nach Grenzüberschreitung, der auch er nicht widerstehen kann. Vgl. auch: Goethe an Schiller, 27. Juni 1797, in: Johann Wolfgang von Goethe: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hrsg. von Ernst Beutler, Bd. 15, Zürich 1953, S. 1035.

<sup>201</sup> Vgl. Borchmeyer (2016 ff.). Die Florentiner Camerata gilt gemeinhin als Geburtsstätte der Oper, wie sie sich um 1600 im Norden Italiens herausbildete.

erwähnt wird das „Gesamt-Kunstwerke“ 1827 von Karl Friedrich Eusebius Trahdorff, der von einem Streben nach der Vereinigung der vier Künste „Wortklang“, „Musik“, „Mimik“ und „Tanz“ spricht.<sup>202</sup> Trahdorff sah darin – im Einklang mit dem im 19. Jahrhundert virulenten Einbringen nationalistischer Beweggründe in Kunstentwicklungen generell – etwas ‚typisch Deutsches‘. Ähnliches hatte bereits Carl Maria von Weber formuliert, indem er der französischen und italienischen Oper Oberflächlichkeit zuschrieb – Weber hatte als Kapellmeister in Dresden die Aufgabe, eine deutsche Art der Oper zu schaffen. Im Gesamtkunstwerk vereinigten sich grundsätzlich einerseits die Künste, andererseits auf einer höheren Ebene aber auch Ästhetik, Politik und Nationalismus. In diesem Kontext sollte auch Webers einflussreichstes Werk *Der Freischütz* von 1821 verstanden werden, das besonders bei Wagner einen bleibenden Eindruck hinterliess.<sup>203</sup>

## 2.1: Richard Wagner – Von der gescheiterten Revolution zum revolutionären Kunstwerk

Dieser wird 1843 selbst zum Hofkapellmeister in Dresden ernannt, wo er bereits im Jahr zuvor mit der Uraufführung von *Rienzi* einen grossen Erfolg feierte.<sup>204</sup> 1848 bricht in Paris die liberale bürgerliche Revolution aus, die unter anderem die Abdankung von König Louis-Philippe sowie die Abschaffung des Zensuswahlrechts zur Folge hat. Bald schon gelangt der revolutionäre Geist nach Deutschland, wo die Unruhen nach einigen „sanften Reformen“ in Dresden im Mai 1849 besonders heftig ausbrechen.<sup>205</sup> Wagner, der 1839–1842 mehrheitlich in Paris lebte und dort bereits mit den Ideen der Frühsozialisten in Kontakt kam<sup>206</sup>, ist an den Aufständen in Dresden als einer der führenden Akteure massgeblich beteiligt. Er macht mitunter Bekanntschaft mit dem russischen Anarchisten Michail Alexandrowitsch Bakunin und lädt Wochen im Voraus

<sup>202</sup> Vgl. Koss (2010), S. 13. Vgl. auch: Karl Friedrich Eusebius Trahdorff: *Aesthetik, oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, Berlin 1827.

<sup>203</sup> Weber visionierte eine Oper, die nicht mehr bloss als in ihren Einzelstücken, sondern als Ganzes wahrgenommen wird – diesbezüglich habe die Interrelation der Künste eine wichtige Rolle zu spielen; die Kontinuität der Musik wurde später bei Wagner bekannt als die ‚unendliche Melodie‘. Vgl. Koss (2010), S. 11 f.

<sup>204</sup> Vgl. Dieter Borchmeyer: *Richard Wagner. Werk – Leben – Zeit*, Stuttgart 2013, S. 87. Vgl. auch: Koss (2010), S. 1.

<sup>205</sup> Vgl. Borchmeyer (2013), S. 122. Vgl. auch: Koss (2010), S. 1.

<sup>206</sup> Vgl. Borchmeyer (2016 ff.). Musikalisch wurde Wagner in Paris zudem durch die Grand opéra um Giacomo Meyerbeer stark beeinflusst – wenn auch hauptsächlich als Referenz, von der sich die deutsche Oper zu distanzieren habe; Wagner war neben Felix Mendelssohn und Robert Schumann einer der ausdrücklichsten Antipoden Meyerbeers. Vgl. dazu: Ingrid Wanja: „Thomas Kliche: ‚Camacho und das ängstliche Genie‘ beim Backe-Verlag. Mendelssohn und Meyerbeer“, in: *Opera Lounge* [ohne Veröffentlichungsdatum] (<http://operalounge.de/buch/biografien/mendelssohn-und-meyerbeer>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Vgl. auch: Martin Geck: *Wagner. Biographie*, München 2015, S. 35. Zu den frühen Sozialisten gehörten neben den Anhängern von Pierre-Joseph Proudhon auch die Saint-Simonisten, zu denen Wagners langjähriger Weggefährte Franz Liszt zeitweise enge Verbindungen pflegte. Vgl. dazu: Ralph P. Locke: „Liszt’s Saint-Simonian Adventure“, in: *19th-Century Music*, Vol. 4, No. 3, 1981, S. 209–227.

zu sich nach Hause zu Diskussionen betreffend der konkreten Planung des revolutionären Aufstandes.<sup>207</sup> Nachdem die preussischen Truppen in Dresden einmarschierten und sich das Scheitern der Revolution abzeichnet, verlässt Wagner die Stadt und lässt sich schliesslich – nach einem Zwischenhalt bei Franz Liszt in Weimar – Ende Mai 1849 in Zürich nieder, wo er sich vor der mittlerweile von der Dresdner Polizei nach seiner Person ausgerufenen Fahndung sicher genug fühlt.<sup>208</sup> In diesem ‚geschützten Rahmen‘ notiert er anschliessend seine ästhetischen Visionen in *Die Kunst und die Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft* und *Oper und Drama*, welche die theoretische Grundlage für das Prinzip Gesamtkunstwerk bilden, nach welchem er in der Folge all seine Opern konzipiert.<sup>209</sup>

Die gescheiterte bürgerliche Revolution stärkt Wagner in seinem, in den Grundzügen bereits davor angedachten Vorhaben, die Gesellschaft durch die Kunst grundlegend zu verändern. Dafür strebt er im Gesamtkunstwerk jene Vereinigung der Künste – Poesie, Musik und Tanz – an, die letztlich die durch die Revolution ausgebliebene nationale Einigkeit doch noch realisieren soll.<sup>210</sup> In *Die Kunst und die Revolution* und *Das Kunstwerk der Zukunft* zeichnet er diesbezüglich ein gross angelegtes historisches Narrativ, welches er bei der griechischen Tragödie beginnen lässt. So seien die „drei menschlichen Kunstarten“, die „drei urgeborenen Schwestern“ Poesie, Musik und Tanz im Begriff der „musiké“ noch vereint<sup>211</sup>; gleichzeitig gehe in der griechischen Tragödie und dem darin enthaltenen Kern der Partizipation des Publikums die Idee eines

---

<sup>207</sup> Vgl. Koss (2010), S. 4 ff.

<sup>208</sup> Ebd., S. 8 ff.

<sup>209</sup> Vgl. Richard Wagner: *Die Kunst und die Revolution*, Leipzig 1849; Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850; Richard Wagner: *Oper und Drama*, Leipzig 1852.

<sup>210</sup> Vgl. Koss (2010), S. xiii. Vereinigt werden sollen nicht nur die Rezipienten untereinander, sondern auch Künstler und Publikum – dies geschehe vor allem durch den „sympatethischen [Blick]“, die ‚Einfühlung‘ des Publikums, das sich durch die aktive Rezeption mit dem Geschehen auf der Bühne total identifiziert und so massgeblich am Gesamtkunstwerk beteiligt ist; die Schauspieler bzw. Sänger sind aufgefordert, diese Sympathie beim Publikum zu aktivieren. Vgl. Ebd., S. 21. Bei Wagner – und bei der Mehrheit der auf ihn folgenden und sich auf ihn beziehenden Gesamtkünstler – spielt der Tanz im Vergleich zu den anderen Künsten eine untergeordnete Rolle und erscheint oft nicht als vollends autonomes Medium.

<sup>211</sup> Wagner (1850), S. 43. Vgl. auch Borchmeyer (2016 ff.). Diese Rückbesinnung auf die angebliche Vereinigung der Künste in der griechischen Tragödie findet sich bereits bei Schelling. Vgl. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1974, S. 379–380. Zit. nach Koss (2010), S. 11. Wagner erwähnt in *Die Kunst und die Revolution* ebenso bereits das Begriffspaar des Dionysischen und Apollinischen, das Friedrich Nietzsche in der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* zum Leitprinzip macht – im Gegensatz zu Nietzsche aber sieht Wagner Apollo als endgültiges Ideal und Dionysos als die Inspiration auf dem Weg zu diesem. Vgl. Koss (2010), S. 14 f. Nietzsche verfasste die 1872 erstmals erschienene Tragödienschrift in nicht zu unterschätzendem Ausmass als Propaganda für Wagners bevorstehende Eröffnung des Bayreuther Festspielhauses. Nietzsche untermauert darin Wagners historische Traditionslinie von der griechischen Tragödie zu seinem Musikdrama – anders als dieser verbindet er das Dionysische und das Apollinische aber in einem Dreiecksverhältnis zu Schopenhauers Begriffspaar Wille und Vorstellung, sowie in einem weiteren Schritt mit Musik und Sprache, Dichtung oder Mythos. Vgl. dazu: Jochen Schmidt: *Nietzsche-Kommentar. Die Geburt der Tragödie (=Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken, Bd. 1.1)*, Berlin 2012.

demokratischen Staates auf und kulminierte gleichsam die Essenz der griechischen Kultur.<sup>212</sup> In *Die Kunst und die Revolution* schreibt er dazu:

So war der Grieche selbst Darsteller, Sänger und Tänzer, seine Mitwirkung bei der Aufführung einer Tragödie war ihm höchster Genuss an dem Kunstwerke selbst, und es galt ihm mit Recht als Auszeichnung, durch Schönheit und Bildung zu diesem Genusse berechtigt zu sein[...].<sup>213</sup> [...] Bei den Griechen war das vollendete, das dramatische Kunstwerk der Inbegriff alles aus dem griechischen Wesen Darstellbaren; es war, im innigen Zusammenhange mit ihrer Geschichte, die Nation selbst, die sich bei der Aufführung des Kunstwerkes gegenüberstand, sich begriff und im Verlaufe weniger Stunden zum eigenen, edelsten Genusse sich gleichsam selbst verzehrte.<sup>214</sup>

Dies nimmt Wagner als Ideal, analog dessen er mit seinen Musikdramen die Geburt eines deutschen Volks herbei sehnt.<sup>215</sup> Dabei soll das Publikum alle gesellschaftlichen Schichten beziehungsweise Klassen beinhalten – nicht nur die mittleren und oberen, wie dies generell in der Oper seit dem 17. Jahrhundert der Fall gewesen sei; erreichen möchte er jene gesellschaftliche Durchmischung unter anderem durch für das Publikum kostenlose Aufführungen wie jene für 1850 in Zürich geplante des *Siegfried*, für die er zudem Chor und Orchester aus lokalen Freiwilligen zusammensetzen gedachte.<sup>216</sup> Die Partizipation sieht Wagner primär in der Empathie respektive Sympathie mit den dargestellten Figuren; während der Aufführung soll sich das Publikum gewissermassen auf der Bühne – die als Wahrnehmungshorizont fungiert – und somit letztlich inmitten des Gesamtkunstwerks – das als das Leben an sich empfunden werden soll – wähnen, wobei eine kollektive Identität entstehe.<sup>217</sup>

---

<sup>212</sup> Vgl. Koss (2010), S. 15 ff. Für eine Einführung in die gesellschaftspolitische Dimension der griechischen Tragödie vgl.: Henning Ottmann: „Die griechische Tragödie und ihre politische Bedeutung“, in: *Geschichte des politischen Denkens. Band 1: Die Griechen. Teilband 1: Von Homer bis Sokrates*, Stuttgart 2001, S. 180–211.

<sup>213</sup> Wagner (1849), S. 30.

<sup>214</sup> Ebd., S. 37.

<sup>215</sup> Wagner spricht diesbezüglich auch vom „Volkskunstwerk“. U. a.: Wagner (1850), S. 63, 107. Teilweise zit. nach Koss (2010), S. 19. Wagners Festivalidee hatte denn auch etwas Rituelles – ähnlich wie dies in den Dionysien der Fall gewesen sein dürfte. Das Rituelle hatte zweifellos auch massenpsychologische Implikationen, wie sie später etwa von Gustave le Bon oder Elias Canetti eingehend untersucht wurden, auf die hier aber nicht näher eingegangen wird. Vgl. Elias Canetti: *Masse und Macht*, Hamburg 1960; Gustave le Bon: *Psychologie des foules*, Paris 1895. Der Rückbezug auf die griechische Tragödie ist nicht zuletzt in Wagners Konzeption des Auditoriums des Festspielhauses in Bayreuth nachzuvollziehen, das unzweifelhaft – auch als bewusster Kontrapunkt zum barocken Markgräflichen Opernhaus – dem Amphitheater nachempfunden ist; es soll keine ‚besseren‘ und ‚schlechteren‘ Plätze geben, sondern für jeden Platz die gleich guten Sichtverhältnisse gewährleistet werden. Erreichen wollte Wagner dieses Gemeinschaftsgefühl im Publikum auch durch die Absenz von Zwischengängen, seitlichen Logen und dem Fehlen verschiedener Preisklassen. Vgl. Koss (2010), S. 40 ff. Betrachtet man die heutige Abstufung der verschiedenen Preisklassen im Bayreuther Festspielhaus, scheint die Frage nach der Verhältnismässigkeit von Weiterführung der kunstpolitischen Ideale Wagners und dem ökonomischen Profitdenken der Wagner-Nachfahren nicht unberechtigt.

<sup>216</sup> Vgl. Koss (2010), S. 27 f.

<sup>217</sup> Vgl. Ebd., S. 19 ff., 62 ff. Dabei spielte auch die Architektur des Übergangs von Auditorium zur Bühne: Das doppelte Proszenium führte dazu, dass das Publikum die Grenze zwischen Auditorium und Bühne nicht mehr

Mit dem Niedergang Athens und der Zersplitterung der griechischen Stadtstaaten beginnt für ihn die Desintegration der Kunst und die Künste entkoppelten sich in die Einzelteile „Rhetorik, Bildhauerei, Malerei, Musik usw.“<sup>218</sup>:

[Die Künste] verliessen den Reigen, in dem sie vereint sich bewegt hatten, um nun jede ihren Weg für sich zu gehen, sich selbstständig, aber einsam, egoistisch fortzubilden. Und so war es bei der Wiedergeburt der Künste, dass wir zunächst auf diese vereinzelt griechischen Künste trafen, wie sie aus der Auflösung der Tragödie sich entwickelt hatten: das grosse griechische Gesamtkunstwerk [sic] durfte unserm verwilderten, an sich irren und zersplitterten Geiste nicht in seiner Fülle zuerst aufstossen: denn wie hätten wir es verstehen sollen?<sup>219</sup>

Wagner versucht hier, sein Vorhaben einer Wiedervereinigung der Künste historisch-gesellschaftlich zu legitimieren. Im gleichen Zug übt er eine einigermassen vernichtende Kritik an der zeitgenössischen Gesellschaft, die für das Gesamtkunstwerk noch nicht gerüstet sei. Damit steht er methodisch nicht weit entfernt von Adorno, dessen geschichtsphilosophische These bezüglich Desintegration und Wiederannäherung der Künste zwar ebenfalls einen grossen historischen Bogen spannt, in der konkreten Auslegung aber ganz grundlegend von der Wagners differiert: anstatt im Niedergang der griechischen Tragödie sieht Adorno den Ausgangspunkt für die Ausdifferenzierung der Künste in der Aufklärung, als sich die arbeitsteilige, spezialisierte und funktionalisierte Gesellschaft endgültig zu etablieren beginnt. Wagners Versuch einer Wiedervereinigung der Künste befürwortet Adorno deswegen nicht, weil sich jener damit über die historischen Kräfte stelle und durch Zwang die Kunst, die Künste und deren jeweils eigene Medialität, welche immer in einem dialektischen Verhältnis zur Geschichte und Gesellschaft stehe und ihren immanenten Entwicklungsimpulsen folgen sollen, formen wolle.<sup>220</sup> Die ‚Überwindung‘ der arbeitsteiligen Gesellschaft sei in Wagners Zeit noch längst nicht absehbar – im Gegenteil befinde sie sich als systemisches Grundprinzip da gerade erst in der Hochphase; es werde also künstlerisch eine Einheit suggeriert, die gesellschaftlich nicht vorhanden war.<sup>221</sup>

---

genau ausmachen konnte; eine Art ‚Verschmelzung‘ war der optische Effekt, erreicht durch die Fortsetzung der seitlichen Wände in den Bühnenbereich hinein. Vgl. auch Fussnote 210.

<sup>218</sup> Wagner (1849), S. 38. Zit. nach. Koss (2010), S. 15.

<sup>219</sup> Wagner (1849), S. 38. Mit der ‚Wiedergeburt der Künste‘ ist die Zeit der Renaissance gemeint, in der sie deshalb einzeln wiederentdeckt wurden – denn sie waren seit dem Niedergang der griechischen Stadtstaaten zersplittert.

<sup>220</sup> Acil spricht diesbezüglich auch von einer ‚additiv[en]‘ Verbindung der Künste, im Gegensatz zur von Adorno geforderten immanent motivierten. Vgl. Acil (2017), S. 259 f.

<sup>221</sup> Vgl. Rebutisch (2003), S. 127 ff. Laut Rebutisch bildet Adornos Kritik am Gesamtkunstwerk oft die Basis für eine angeblich positive Grundhaltung zur Verfransung in den 1960er Jahren. Vgl. Ebd., S. 104 ff. Rebutisch zitiert an dieser Stelle ausführlich aus: Theodor W. Adorno: *Versuch über Wagner*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 13: Die musikalischen Monographien, Frankfurt am Main 1971, S. 7–148, hier: S. 97 f., 99. Vgl. auch Eichel (1993), S. 105–115; Rebutisch (2013), S. 99 ff.; Rebutisch (2006), S. 234. Koss bezieht sich ebenfalls auf Adorno, der mit psychoanalytischem Vorgehen postulierte, dass Wagners

Adorno wirft Wagner auch vor, das Publikum mit seiner Kunst zu manipulieren oder gar zu ‚beherrschen‘, indem beispielsweise Assoziationen gezielt durch die Leitmotivtechnik gesteuert werden. Die Verführungskraft des Gesamtkunstwerks liegt laut Adorno unter anderem darin, eine einheitliche Welt zu erleben, die als willkommener Kontrast zur widersprüchlichen Realität fungiert; damit gerät die Kunst aber in die gefährliche Nähe zur politischen Instrumentalisierung, indem die Sehnsucht nach Einheit in Form totalitärer Systeme ausgenutzt wird.<sup>222</sup> Aus dieser Perspektive erstaunt es dann auch kaum, dass Wagner immer wieder als Inspirationsquelle für die Vernichtungsideologie Adolf Hitlers bezeichnet wird – nicht zuletzt von Adorno selbst.<sup>223</sup> Wagners Vereinigung der Gattungen kann allerdings auch als aus dem Grundgedanken einer kreativen Selbstentfaltung heraus motiviert interpretiert werden. Im *Kunstwerk der Zukunft* etwa plädiert er dafür, dass die Künste sich im Gesamtkunstwerk nicht unscharf vermischen, sondern jede einzelne Kunst sich in der Vereinigung mit den anderen selbst finden, definieren, verwirklichen soll; dadurch erlange eine jede ihre wirkliche Freiheit, während ein Alleinestehen Unfreiheit bedeuten würde – Unfreiheit deshalb, weil die einzelne Kunst im Alleinestehen bloss die anderen nachzuahmen versuche, in der Gemeinschaft sich aber voll aus ihrer eigenen Natur heraus entfalten könne.<sup>224</sup>

Die grundverschiedenen Haltungen Wagners und Adornos beziehen sich auf eine Kategorie, die sich im Zusammenhang mit dem Gesamtkunstwerk als zentral erweist, nämlich jene der Freiheit, bis dahin klar abgesteckte Grenzen zu überschreiten. Der Grossteil der nach Wagner entstandenen gattungsübergreifenden Werke – sein Einfluss in dieser Hinsicht kann kaum überschätzt werden, berufen sich doch die meisten Künstler entweder explizit oder implizit auf sein

---

artistische Integration der Künste bloss ein Versuch gewesen sei, seine fragmentierte Persönlichkeit zu überdecken; Adornos zentrale Problematik mit Wagners Gesamtkunstwerk war, dass dieser alle Künste unter sich hatte – eine Vereinigung von Künsten bedingte ja gerade ein Kollektiv von spezialisierten Künstlern, was Wagner laut Adorno aber nicht zuliess; Wagner habe den (arbeitsteiligen) Prozess der Verschmelzung der Künste zu verstecken bzw. zu hintergehen versucht. Vgl. Koss (2010), S. 260 ff. In der Ausdifferenzierung der Künste war sich Adorno zwar nicht mit Wagner, dafür aber mit Greenberg einig.

<sup>222</sup> Vgl. Eichel (1993), S. 110 ff. In diesem Zusammenhang kann auch der stark von Nietzsche geprägte und um 1900 herum virulente Diskurs verstanden werden, demnach in Wagners Musik Dekadenz, Intoxikation, Abhängigkeit und schliesslich Krankmachung angelegt sei; nicht selten wurde Wagners Musik und jene Assoziationen damit als Symptom des modernen Menschen angesehen. Dieser Topos wirkte auch im 20. Jahrhundert weiter, so bspw. in von Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* über Thomas Manns Äusserungen zu *Tristan und Isolde* bis hin zur amerikanischen Philosophin und Schriftstellerin Susan Sontag. Vgl. Koss (2010), S. 245 ff. Koss bezieht sich in ihren Aussagen zu Sontag hauptsächlich auf: Susan Sontag: „Wagner’s Fluids“, in: *London Review of Books*, Vol. 9, No. 22, 1987, S. 8–9 (auch online verfügbar unter: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v09/n22/susan-sontag/wagner-s-fluids>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>223</sup> Vgl. Koss (2010), S. 272. Wagners *Rienzi* gilt als Hitlers ‚Lieblingsoper‘; eine Aufführung in Linz 1906 oder 1907, die Hitler zusammen mit August Kubizek besuchte, soll ihn besonders erschüttert und nachhaltig geprägt haben. Vgl. Egon Voss: „*Rienzi, der letzte der Tribunen*“, in: Ders. (Hrsg.): „*Wagner und kein Ende*“. *Betrachtungen und Studien*, Mainz 2016, S. 59–71, hier: S. 59–60.

<sup>224</sup> Vgl. Koss (2010), S. 16 f. Auch dies versteht Wagner als Analogie zur soziopolitischen Sphäre.

Schaffen – ist erheblich motiviert vom Freiheitsgedanken, wenn auch aus ganz unterschiedlichen Richtungen und Haltungen heraus.

## 2.2: Wassily Kandinsky, Arnold Schönberg und Alexander Skrjabin – Synästhesie

Eine mit Wagners Gesamtkunstwerk eng verwandte und die sinnliche wie gedankliche Freiheit voraussetzende künstlerische Tendenz um die Wende zum 20. Jahrhundert ist die der Synästhesie<sup>225</sup> – also der Verknüpfung verschiedener Sinnesebenen, wie sie etwa im Werk von Kandinsky, Schönberg oder Alexander Skrjabin zu beobachten ist.<sup>226</sup> Kandinskys Bezug zu Wagner könnte expliziter kaum sein, schreibt er doch selbst von einer *Lohengrin*-Aufführung in Moskau, die ihn – neben einem Gemälde aus Claude Monets Serie *Les Meules* – dazu bewogen habe, Maler zu werden und dafür 1896 nach München zu ziehen:

Lohengrin schien mir aber eine vollkommene Verwirklichung dieses [Märchen-]Moskau zu sein. Die Geigen, die tiefen Basstöne und ganz besonders die Blasinstrumente verkörperten damals für mich die ganze Kraft der Vorabendstunde. Ich sah alle meine Farben im Geiste, sie standen vor meinen Augen. Wilde, fast tolle Linien zeichneten sich vor mir. Ich traute mich nicht, den Ausdruck zu gebrauchen, dass Wagner musikalisch ‚meine Stunde‘ gemalt hatte. Ganz klar wurde mir aber, dass die Kunst im allgemeinen [sic] viel machtvoller ist, als sie mir vorkam, dass andererseits die Malerei ebensolche Kräfte, wie [sic] die Musik besitzt, entwickeln könne.<sup>227</sup>

<sup>225</sup> Der Begriff „Synästhesie“ nach dem heutigen Verständnis wurde vermutlich erstmals 1892 vom französischen Psychologen Jules Millet in seiner Habilitationsschrift verwendet. Beschreibungen des Phänomens tauchen aber über mehrere Jahrhunderte davor bereits auf. Vgl. Sigfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*, Norderstedt 2005, S. 237. Vgl. auch: Hinderk M. Emrich, Janina Neufeld und Christopher Sinke: „Erste Beschreibungen von Synästhesie in der Wissenschaft“, in: *See This Sound*, kooperatives Forschungs-, Online- und Ausstellungs-Projekt des Ludwig Boltzmann Institut Medien.Kunst.Forschung, der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig und dem Lentos Kunstmuseum Linz (<http://www.see-this-sound.at/kompendium/text/36/3.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). In Wagners Musikdramen kommen vereinzelt Anspielungen auf die Verbindung von Sinneseindrücken vor, so z. B. im dritten Aufzug von *Tristan und Isolde*, als Tristan bei der Wiedervereinigung mit Isolde „Wie, hör’ ich das Licht?“ singt. Vgl. Schibli (2005), S. 237. Die im Diskurs um Zeit- und Raumkünste oftmals thematisierte Überbrückung von Wahrnehmungsdimensionen derweil wird in *Parsifal* durch Gurnemanz suggeriert, während er mit Parsifal zur Gralsburg schreitet: „Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit.“ Diese Verräumlichung der Zeit kann auch als Charakterisierung der Musik selbst verstanden werden. Vgl. Richard Wagner [Autor des Kommentars nicht angegeben]: Libretto und Kommentar zu *Parsifal* (<http://12koerbe.de/lapsitexillis/parsgral.htm>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>226</sup> Ob diese Künstler – trotz den eindeutigen synästhetischen Mitteln in ihrer Kunst – tatsächlich auch synästhetisch wahrgenommen haben, ist derweil heute umstritten; einige Forscher sind der Ansicht, sie hätten sich die Verbindung verschiedener Künste lediglich deshalb zu eigen gemacht, weil sie mit ihren philosophischen Ansichten besonders gut übereinstimmten. Es soll in der Folge nicht darum gehen, zu beweisen oder zu widerlegen, ob es sich bei den genannten Künstlern um tatsächliche Synästhetiker handelt; vielmehr soll ihr Schaffen als Beispiel für die Prominenz synästhetischer künstlerischer Versuche im frühen 20. Jahrhundert dienen.

<sup>227</sup> Wassily Kandinsky: *Rückblick*, Baden-Baden 1955, S. 15. Grösstenteils zit. nach: Christoph Schreier: „Wassily Kandinsky. Perspektiven seines zeichnerischen Werks“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Vol. 58 (Prof. Dr. Hans Ost zum sechzigsten Geburtstag gewidmet), 1997, S. 81–100, hier: S. 84. Teilweise zit. nach: Ulrika-Marika Eller-Rüter: *Kandinsky. Bühnenkomposition und Dichtung als Realisation seines Synthese-Konzepts*, Hildesheim 1990, S. 26. Ebengenannte Quelle wird zit. nach Jörg Jewanski: „Von der Farbe-Ton-Beziehung zur Farblichtmusik“,

Kandinsky beschreibt hier, dass er Wagners Musik – um welchen Teil der Oper es sich handelt, ist nicht überliefert<sup>228</sup> – in Farben und Linien wahrnehme.<sup>229</sup> Damit spricht er die inneren Beziehungen der Kunst und die sinnlichen Verbindungen zwischen den Künsten an, welche ihn in der Folge vermehrt beschäftigten; die inneren Zusammenhänge der Kunst sind grundlegend für seine, von Adorno stark kritisierte, Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst*.<sup>230</sup> Darin – und in zahlreichen weiteren kunsttheoretischen Schriften – zieht er, meist ausgehend von der Malerei, Parallelen zwischen Farben und Klängen: „Gelb [entspricht] einem Trompeten- oder

---

in: *Farbe – Licht – Musik. Synästhesie und Farblichtmusik* (=Zürcher Musikstudien, Bd. 5), hrsg. von Jörg Jewanski und Natalia Sidler, Bern 2006, S. 131–209, hier: S. 203. Dieses und ähnlich Zitate, welche ein historisches Narrativ zeichnen und den Autor in eine künstlerische Tradition stellen, sollten bei aller Eindrücklichkeit rückwirkender Nachvollziehbarkeit mit Vorsicht behandelt werden; nicht selten – und das zeigt nicht zuletzt das Beispiel des Rückbezugs auf die griechische Tragödie von Wagner selbst – sind solche Aussagen Teil der Selbstdarstellung respektive -inszenierung und nur selten darauf bedacht, den tatsächlichen Hergang der Dinge möglichst akkurat wiederzugeben. Als besonders wirksam erwies sich die künstlerische Selbstdarstellung bei Joseph Beuys, auf den im Verlauf dieses Kapitels noch genauer eingegangen wird. Vgl. zur Selbstdarstellung in der Kunst: *Die Inszenierung des Künstlers*, hrsg. von Anne Marie Freybourg, Berlin 2008; Christoph E. Laferl und Anja Tippner: *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*, Bielefeld 2014. Im Speziellen zu Wagner, vgl.: Ulrich Drüner: *Richard Wagner. Die Inszenierung eines Lebens*, München 2016.  
<sup>228</sup> Jewanski vermutet, dass sich Kandinsky auf das Vorspiel bezieht. Vgl. Jewanski (2006), S. 203. Neben Kandinsky und Wagner selbst sind Beschreibungen von Komponisten überliefert, die das *Lohengrin*-Vorspiel anhand von Farbanalogien wahrnehmen, darunter Liszt, Hector Berlioz und Piotr Iljitsch Tschaikowski. Vgl. Jewanski (2006), S. 204.

<sup>229</sup> Diese Art der Wahrnehmung und Beschreibung der Musik Wagners durch Kandinsky ist keineswegs neu; bereits 1861 schreibt der französische Schriftsteller Charles Baudelaire – oft als das literarische Pendant zu Wagner in der Musik charakterisiert – in *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*: „Aucun musicien n'excelle, comme Wagner, à peindre l'espace et la profondeur, matériels et spirituels... Il possède l'art de traduire, par des gradations subtiles, tout ce qu'il y a d'excessif, d'immense, d'ambitieux, dans l'homme spirituel et naturel. Il semble parfois, en écoutant cette musique ardente et despotique, qu'on retrouve peintes sur le fond des ténèbres, déchiré par la rêverie, les vertigineuses conceptions de l'opium.“ Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hrsg. von Claude Pichois, Paris 1975–1976, S. 785. Zit. nach: Michèle Hannoosh: „Peinture et correspondances dans l'œuvre de Baudelaire“, in: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Nr. 62, 2010, S. 207–221, hier: S. 214 f. Wagner gelinge es wie keinem anderen Künstler, die vielen Facetten des Menschen durch seine Musik bildlich erscheinen zu lassen; nicht aber ohne dabei realitätsfremd, rauschartig zu bleiben. Baudelaire selbst experimentierte des Öfteren mit Opium und Haschisch, um sich den Zwängen der sich abzeichnenden rationalisierten Moderne zu entziehen und daraus künstlerische Inspiration zu gewinnen. Zu diesem Zweck war er in den 1840er Jahren Teil einer losen Künstler- und Wissenschaftlerverbindung, die als ‚Club des Hachichins‘ bekannt wurde. Es ist zumindest denkbar, dass Baudelaires Drogenexperimente Einfluss auf synästhetische Eindrücke hatten. Die Verbindung zwischen Rauschmitteln und Synästhesie kann auch im 20. Jahrhundert beobachtet werden, so bspw. im Zusammenhang mit der in den 1960er Jahren besonders populären Droge LSD, die in den meisten Konsumenten synästhetische Wahrnehmungen auslösen. Vgl. Amy Ione und Christopher Tyler: „Was Kandinsky a Synesthete?“, in: *Journal of the History of the Neurosciences*, Vol. 12, No. 2, S. 223–226, hier: S. 225. Auf die Rolle von LSD in der Kunst wird in Teil III im exemplarischen Rahmen noch näher eingegangen. Vgl. zum ‚Club des Hachichins‘: Jonathan Green: „Spoonfuls of paradise“, in: *The Guardian online*, 2002 (<https://www.theguardian.com/books/2002/oct/12/featuresreviews.guardianreview34>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Baudelaire hat seine synästhetische Veranlagungen auch in seinem poetischen Werk immer wieder erscheinen lassen – so nicht zuletzt in seinem Gedicht „Correspondances“ aus dem Sammelband *Les Fleurs du mal*, in dem er von einer Korrespondenz zwischen Düften, Farben und Klängen spricht. Vgl. Hannoosh (2010). Mit Arthur Rimbaud lässt sich ein weiterer französischer Dichter – in der Nachfolge Baudelaires – finden, der in seiner Poesie synästhetische Wahrnehmung vermuten lässt. Vgl. Nadja Podbregar: „Die vollkommene Wahrnehmung. Synästhetische Verschmelzung als Mode“, in: *scinexx. das wissensmagazin*, 2011 (<https://www.scinexx.de/dossierartikel/die-vollkommene-wahrnehmung/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Podbregar bezieht sich auf Rimbauds Sonett „Voyelles“, in dem er bestimmten Vokalen bestimmte Bilder respektive Farben zuordnet.

<sup>230</sup> Vgl. S. 11.

Fanfarenklang, Orange einer Kirchenglocke, einer starken Altstimme oder einer Bratsche, das helle warme Rot Fanfaren mit Tuba, das helle Blau [ist] der Flöte ähnlich, das dunkle dem Cello, das noch dunklere dem Klang eines Orgelbasses.“<sup>231</sup> Weiter assoziiert Kandinsky Violett mit „dem Klang ähnlich des englischen Horns, der Schalmei, und in der Tiefe den tiefen Tönen der Holzinstrumente [...]“ sowie Grün mit „Ruhe“ und „gedehnte[n], mitteltiefe[n] Töne[n] der Geige [...]“<sup>232</sup>.

Kandinsky glaubt, dass Kunstwerke ‚Schwingungskomplexe‘ darstellen, welche wiederum die menschliche Seele repräsentierten.<sup>233</sup> Seine gezogenen Verbindungen zwischen Malerei und Musik äussern sich nicht zuletzt in den Werktiteln seiner Gemälde; neben mehreren „Impressionen“ und Dutzenden von „Improvisationen“ sah er seine ästhetischen Überzeugungen besonders treffend in den zehn „Kompositionen“ umgesetzt, die zwischen 1910 und 1939 entstanden.<sup>234</sup> Ob Kandinsky Kunst tatsächlich synästhetisch wahrnahm oder ob er jene relationalen Prinzipien aufgrund seiner ästhetischen Ansichten gezielt verfolgte, bleibt jedoch umstritten. So schreibt beispielsweise Jörg Jewanski, dass „Kandinsky [...] höchstwahrscheinlich kein Synästhetiker [war]“, sondern sich lediglich auf traditionelle Assoziationen zwischen Klängen und Farben bezog.<sup>235</sup> Seine angebliche Synästhesie steht im Zusammenhang mit anthroposophischen beziehungsweise theosophischen Denkmustern, die er unter dem Einfluss von Rudolf Steiner, Helena Petrovna Blavatsky und anderen entwickelte.<sup>236</sup> Kandinsky strebt durch die Abstraktion in seiner Kunst einen ähnlichen Erkenntnisgang an, wie ihn Steiner durch die

---

<sup>231</sup> Jewanski (2006), S. 202. Jewanski paraphrasiert aus: Kandinsky (1973), S. 90–100. Acil spricht bei Kandinsky diesbezüglich von „Farb-Klang-Harmonie“. Acil (2017), S. 260.

<sup>232</sup> Kandinsky (1973), S. 91 ff. Zit. nach: Daniel Scheufler: „Die Konzeption der ‚Glücklichen Hand‘ als Synthese der Künste“, in: Ders. (Hrsg.): *Farbe und Klang. Schönberg, Kandinsky und „Die Glückliche Hand“*, Freiburg 1999 (auch online verfügbar unter: [http://musik.freepage.de/cgi-bin/feets/freepage\\_ext/339483x434877d/rewrite/farbeundklang/konzeption.html](http://musik.freepage.de/cgi-bin/feets/freepage_ext/339483x434877d/rewrite/farbeundklang/konzeption.html), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>233</sup> Vgl. Elizabeth Hoover: *Sound, Light, and Motion: The Abstraction and Representation of Inner Occurrences in Schoenberg's Die Glückliche Hand*, Masterarbeit, Pittsburgh 2008, S. iv.

<sup>234</sup> Vgl. u. a. [Ohne Angabe:] „Compositions“ und „Improvisations“, in: *wassilykandinsky.net* (<https://www.wassilykandinsky.net/compositions.php>, <https://www.wassilykandinsky.net/improvisations.php>; beide zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Die Unterscheidung in diese drei Kategorien unternimmt Kandinsky theoretisch bereits im Schlusswort von *Über das Geistige in der Kunst*.

<sup>235</sup> Vgl. Jewanski (2006), S. 202 ff. Zu einem ähnlichen Schluss kommt laut Jewanski auch Kevin T. Dann, vgl.: Kevin T. Dann: *Bright Colors Falsely Seen. Synesthesia and the Search for Transcendental Knowledge*, New Haven/London 1998, S. 54–63. Zit. nach: Jewanski (2006), S. 205. Synästhetische Versuche sind bereits bei Isaac Newton nachzulesen, der den Farben des Farbspektrums Töne der dorischen Leiter zuordnet; auch in den indischen Veden ist die Rede von einer Entsprechung von Tönen und Farben. Vgl. Eichel (1993), S. 102. Auch Adorno ist synästhetischen Entwürfen gegenüber skeptisch, da sie in vielen Fällen paradoxerweise stark auf Konventionen beruhen, gegen welche sie sich eigentlich richten. Vgl. Adorno, KuK, S. 437.

<sup>236</sup> Vgl. Jan Stottmeister: *Der George-Kreis und die Theosophie*, Göttingen 2014, S. 257; Kurt E. Becker: *Anthroposophie. Revolution von innen. Leitlinien im Denken Rudolf Steiners*, Frankfurt am Main 1984, S. 73. Dass sich viele Künstler mit Gesamtkunstwerk-Ambitionen mit anthroposophischen Lehren auseinandersetzen, scheint kein Zufall, da in diesen – im Gegensatz zum atomisierten, in Kategorien gedachten Menschenbild – meist der Anspruch besteht, einen gesamtheitlichen Blick auf die menschliche Existenz zu werfen.

Meditation zu erreichen vorschlägt<sup>237</sup>; durch Abstraktion käme – im Unterschied zur repräsentativen Malerei, in welcher keine Klarheit geschaffen werden könne – der echte Klang eines Elements, eines Motivs, zum Vorschein.<sup>238</sup> Dabei habe jede Kunst ihre eigenen spezifischen Klänge, die durch die Relationen der einzelnen Elemente zueinander konstituiert sind.<sup>239</sup> Durch die Loslösung von der Repräsentation erlange die Malerei Autonomie – die Unabhängigkeit von externen Subjekten respektive Objekten erlaube es, die inneren Seelenzustände auszudrücken.<sup>240</sup>

Kandinsky glaubt also an eine Verwandtschaft, eine Verbindung von Malerei und Musik. Bezeichnenderweise gleicht sein Werdegang in den Grundzügen demjenigen Schönbergs, der in der Musik analoge Entwicklungen zu jenen Kandinskys in der Malerei vorantrieb; die beiden verbindet in den 1910er Jahren auch eine zeitweise enge Freundschaft, die weitgehend auf gegenseitiger künstlerischer Sympathie basiert. Kandinsky besuchte am 2. Januar 1911 zusammen mit Franz Marc, Alexej Jawlensky und Helmuth Macke in München ein Konzert, auf dem Schönbergs *Streichquartett in d-Moll* op. 7, das *Streichquartett in fis-Moll* op. 10 sowie die *Drei Klavierstücke* op. 11 aufgeführt wurden.<sup>241</sup> Kandinsky war von diesem Konzert derart inspiriert, dass er am Tag darauf *Impression III (Konzert)* malte und zwei Wochen später Briefkontakt mit Schönberg aufnahm.<sup>242</sup> Das Gemälde zeichnet sich nicht zuletzt durch die

<sup>237</sup> Vgl. Matthias Bunge: *Zwischen Intuition und Ratio. Pole des bildnerischen Denkens bei Kandinsky, Klee und Beuys*, Stuttgart 1996, S. 142, Fussnote 444. Den Verbindungen von Lebensphilosophie und Kunsttheorie, wie sie bei Kandinsky zu beobachten ist, ist Adorno laut Eichel grundsätzlich skeptisch gegenüber gestanden. Kandinsky wirft er zudem Formalismus vor, indem der Symbolwert von bestimmten Farben bereits vor der Produktion des Kunstwerks festgelegt sei – und so also nicht in einem dialektischen Entstehungsprozess zwischen den beiden Polen des ästhetischen Geists ausgehandelt werden könne. Ebenso sei es willkürlich, von einem ‚Geistigen‘ in der Kunst zu reden, bloss weil sie das Repräsentative beziehungsweise Figurative weitgehend aufgegeben habe. Die Kritik von Seiten Adornos trifft u. a. Kandinskys Inszenierung von Schönbergs *Die glückliche Hand*, für die auch farbiges Licht als Kompositionsmaterial diene. Vgl. Eichel (1993), S. 100.

<sup>238</sup> Vgl. Wassily Kandinsky: *Point and Line to Plane* (1926), in: *Kandinsky: Complete Writings on Art*, hrsg. von Kenneth C. Lindsay und Peter Vergo, New York 1994, S. 524–700, hier: S. 570. Zit. nach: Hoover (2008), S. 13. Kandinskys Gegenüberstellung von repräsentativer und abstrakter Malerei ist stark beeinflusst von Wilhelm Worringers *Abstraktion und Einfühlung*. Worringers Schrift kann als Scharnier zwischen dem Paradigma des Naturalismus respektive der Einfühlungstheorie nach Theodor Lipps und demjenigen der Abstraktion in der Kunst um 1900 angesehen werden – das Buch inspirierte neben Kandinsky weitere Künstler im Umkreis des *Blauen Reiters* nachhaltig, so z. B. Gabriele Münter. Vgl. Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*, München 1908. Vgl. auch Koss (2010), S. 83 ff.

<sup>239</sup> Vgl. Wassily Kandinsky: „Bauhaus, 1919–1923“, in: Lindsay und Vergo (Hrsg.) (1994), S. 498–507, hier: S. 506. Zit. nach: Hoover (2008), S. 13. Kandinsky spricht in diesem Zusammenhang auch von „inneren Klänge[n]“ und einer „inneren Notwendigkeit“. Donata Kaman: *Theater der Maler in Deutschland und Polen (=Literatur – Theater – Medien*, hrsg. von Holger Sandig, Bd. 2), Münster 2001, S. 116.

<sup>240</sup> Vgl. Hoover (2008), S. 13 f., 15. Damit beschreibt Kandinsky im Eigentlichen das Grundprinzip von expressionistischer Kunst. Kandinsky meint mit Subjekten die in der repräsentativen Malerei dargestellten Objekte.

<sup>241</sup> Vgl. Hoover (2008), S. 18; Vinzenz (2018), S. 133 f.; Annegret Hobert: Werktext zu Kandinskys „Impression III (Konzert)“, in: Helmut Friedel und Annegret Hobert (Hrsg.): *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*, München 2007. Zit. nach: [Ohne Angabe:] „Impression III (Konzert)“, in: *Lenbachhaus, Sammlung Online* (<https://www.lenbachhaus.de/entdecken/sammlung-online/detail/impression-iii-konzert-30012206>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>242</sup> Vgl. Hoover (2008), S. 19. Darin schreibt Kandinsky: „[...] Sie haben in Ihren Werken das verwirklicht, wonach ich in freilich unbestimmter Form in der Musik so eine große Sehnsucht hatte. Das selbständige Gehen durch

prominente gelbe Fläche in der rechten Bildhälfte aus – wohl nicht zufällig, denn Kandinsky befindet sich zu dieser Zeit in der Schaffensphase für seine „Bühnenkomposition“ *Der gelbe Klang*.<sup>243</sup> Diese zeichnet sich aus durch die Absenz einer narrativen Handlung; stattdessen bestimmen Licht, Farbe, Klang und Gestik beziehungsweise Bewegung die formell in sechs Bilder gegliederten Geschehnisse auf der Bühne. Kandinsky schafft damit ein abstraktes, „antinaturalistische[s]“ Theater, das durch die inneren Beziehungen der Künste motiviert ist.<sup>244</sup> „Dabei hat Kandinsky kein geschlossenes Gesamtkonzept entworfen, sondern eine Bühnensituation geschaffen, in der die verschiedenen Künste zusammengefügt werden, ohne dabei [– wie dies noch bei Wagner der Fall gewesen war –] in eine hierarchische Abhängigkeit zu geraten.“<sup>245</sup> Die Künste sollen nach aussen hin unabhängig bleiben, um durch die innere Notwendigkeit der Expression der Künstler geeint zu werden.<sup>246</sup> Im Zusammenspiel von Musik, Malerei und Tanz könne so ein „monumentales Werk“ entstehen, für das die Zeit reif sei.<sup>247</sup>

Schönbergs eigene ästhetische Ansätze in dieser Zeit stimmen über weite Strecken mit denen Kandinskys im *gelben Klang* überein – so schreibt er diesem im August 1912: „[D]er ‚Gelbe Klang‘ gefällt mir außerordentlich. Es ist ja ganz dasselbe, was ich in meiner ‚Glücklichen Hand‘ angestrebt habe. Nur gehen [S]ie noch weiter als ich im Verzichtleisten auf jeden bewussten Gedanken, auf jede lebensartige Handlung.“<sup>248</sup> *Die glückliche Hand* Schönbergs entstand zur selben Zeit wie *Der gelbe Klang* und weist in der Konzeption und den inneren

---

eigene Schicksale, das eigene Leben der einzelnen Stimmen in Ihren Compositionen ist gerade das, was auch ich in malerischer Form zu finden versuche.“. Brief von Wassily Kandinsky an Arnold Schönberg, 18.1.1911, in: Jelena Hahl-Koch (Hrsg.): *Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Salzburg/Wien 1980, S. 19. Zit. nach: Daniel Scheufler: „Die Freundschaft Schönberg-Kandinsky“, in: Scheufler (1999) (auch online verfügbar unter: [http://musik.freepage.de/cgi-bin/feets/freepage\\_ext/339483x434877d/rewrite/farbeundklang/diefreundschaft.html](http://musik.freepage.de/cgi-bin/feets/freepage_ext/339483x434877d/rewrite/farbeundklang/diefreundschaft.html), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>243</sup> Vgl. Hobert (2007). Vgl. auch: Wassily Kandinsky: „Der gelbe Klang“, in: Wassily Kandinsky und Franz Marc (Hrsg.): *Der Blaue Reiter*, 2. Auflage, München 1914, S. 115–131. Die Publikation des Stücks folgt der theoretischen Erörterung „Über Bühnenkomposition“, in der sich Kandinsky zwar auf Wagners Musikdramen bezieht, in der sinnlichen Integration aber weiter geht, indem er für das gezielte Einbeziehen und letztliche ‚Komponieren‘ mit Farbe und Licht plädiert. Vgl. Siglind Bruhn: „Die glückliche Hand“, in: Dies. (Hrsg.): *Schönbergs Musik 1899–1914 im Spiegel des kulturellen Umbruchs. Von der Tondichtung zum Klangfarbenspiel*, Waldkirch 2015, S. 275–283, hier: S. 282.

<sup>244</sup> Vgl. Boris von Haken: „Der Gelbe Klang“, in: *See This Sound* (<http://www.see-this-sound.at/werke/164.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>245</sup> Ebd. Ergänzung: LN. Die als verschollen geltende erste Musik komponierte Thomas de Hartmann, überliefert ist jedoch nur das Libretto. Kandinskys meist sehr vage Beschreibungen und die individuelle Anpassung an die Umsetzungsmöglichkeiten je nach Infrastruktur des Aufführungsorts können aber fast als Forderung verstanden werden, für jede Aufführung eine eigens komponierte Musik zu verwenden; mitunter existiert eine Komposition von Alfred Schnittke aus dem Jahr 1974. Auch die Choreographie ist von Kandinsky bewusst offen gehalten.

<sup>246</sup> John C. Crawford: „Die glückliche Hand: Schoenberg's Gesamtkunstwerk“, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 60, No. 4, 1974, S. 583–601, hier: S. 590.

<sup>247</sup> Wassily Kandinsky: „Über Bühnenkomposition“, in: Kandinsky und Marc (1914), S. 103–113, hier: S. 107–108. Vgl. auch Vinzenz (2018), S. 141.

<sup>248</sup> Brief von Arnold Schönberg an Wassily Kandinsky, 19.8.1912, in: Hahl-Koch (1980), S. 69. Zit. nach: Daniel Scheufler: „Die Konzeption der ‚Glücklichen Hand‘ als Synthese der Künste“, in: Scheufler (1999).

Mechanismen des Werks grosse Ähnlichkeiten zu diesem auf.<sup>249</sup> Genau wie Kandinsky spricht Schönberg von einem klanglichen Zusammenspiel verschiedener Sinnesreize: „[Dass] Gesten, Farben und Licht hier ähnlich behandelt werden wie sonst Töne; dass mit ihnen Musik gemacht wird. Dass aus einzelnen Lichtwerten und Farbtönen sozusagen Figuren und Gestalten gebildet werden, ähnlich den Gestalten, Figuren und Motiven der Musik“<sup>250</sup>; Schönberg möchte „mit den Mitteln der Bühne musizieren.“<sup>251</sup> Dabei ist er versucht, die inneren Verbindungen, ‚Klänge‘ darzustellen, während dabei die äussere Handlung an Bedeutung im Ausdruck verliert.<sup>252</sup> Im Unterschied zu Kandinsky jedoch verzichtet Schönberg nicht auf eine ‚konventionelle‘ Narration, da er diese als Ausgangspunkt versteht: „Das Entscheidendste ist, dass ein zweifellos der Handlung entspringender seelischer Vorgang nicht nur durch Gesten und Bewegung und Musik ausgedrückt ist, sondern auch durch Farben und Licht.“<sup>253</sup> In der musikalischen und licht- oder farbspezifischen Umsetzung verwendet er Leitmotive, mit denen – neben inhaltlichen Anspielungen wie dem Überreichen eines Tranks, das an den Liebestrank aus *Tristan und Isolde* erinnert, oder dem blutigen Schwert, das an *Siegfried* erinnert – sich Schönberg auf Wagner bezieht. Markiert sind die Motive in der Partitur durch bestimmte Symbole, die für bestimmte Bühnenfiguren stehen. So erklingt beispielsweise mit dem Erscheinen oder in

<sup>249</sup> Diese Ähnlichkeiten führten dazu, dass lange darüber spekuliert wurde, ob Schönberg den *gelben Klang* w-möglich schon vor der Konzeption der *glücklichen Hand* gelesen und daraus gewisse Ideen Kandinskys direkt eingebaut habe. Vgl. u. a. Crawford (1974), S. 590 ff. Aufgrund der zeitlichen Nähe der Publikationen der beiden Werke und des jahrelangen Entstehungsprozesses der *glücklichen Hand* scheint dies jedoch – zumindest in Bezug auf Schönbergs Libretto – eher unwahrscheinlich; wahrscheinlicher ist, dass die ähnlichen ästhetischen Ansichten der beiden zu nahe beieinander stehenden künstlerischen Umsetzungen führten. Vgl. Hahl-Koch (1980), S. 200. Zit. nach: Daniel Scheufler: „Die Konzeption der ‚Glücklichen Hand‘ als Synthese der Künste“, in: Scheufler (1999). *Die glückliche Hand* fällt in die intuitionsästhetische Schaffensphase Schönbergs, die Adorno ausführlich in „Vers une musique informelle“ behandelt. Vgl. Fussnoten 42, 90 und 99. Die Jahre um die Entstehung der *glücklichen Hand* sind zugleich jene, während denen sich Schönberg am intensivsten mit der Malerei beschäftigt und der Grossteil seiner Gemälde entsteht.

<sup>250</sup> Arnold Schönberg: „Die glückliche Hand“, in: Ders. (Hrsg.): *Stil und Gedanke*, Frankfurt 1976, S. 235–239, hier: S. 238. Zit. nach: Bruhn (2015), S. 283. Schönberg bezeichnete die *glückliche Hand* auch als „Farben-Licht-Spiel“. Hahl-Koch (1980), S. 126. Zit. nach Vinzenz (2018), S. 137.

<sup>251</sup> Arnold Schönberg: Breslauer Rede über „Die glückliche Hand“, undatiertes Typoskript, o. O. 1928, in: Hahl-Koch (1980), S. 129–135, hier: S. 131. Zit. nach: Daniel Scheufler: „Die Konzeption der ‚Glücklichen Hand‘ als Synthese der Künste“, in: Scheufler (1999).

<sup>252</sup> Vgl. Michael Mäckelmann: „Die glückliche Hand. Eine Studie zu Musik und Inhalt von Arnold Schönbergs ‚Drama mit Musik‘“, in: Constantin Floros u. a. (Hrsg.): *Musiktheater im 20. Jahrhundert (=Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 10)*, Laaber 1988, S. 7–36, hier: S. 21. Zit. nach: Daniel Scheufler: „Die Konzeption der ‚Glücklichen Hand‘ als Synthese der Künste“, in: Scheufler (1999). Vgl. auch: Matthias Schmidt: „Die glückliche Hand“. Drama mit Musik op. 18 (1910–1913)“, in: *Arnold Schönberg Center online* <https://www.schoenberg.at/index.php/de/joomla-license/rdie-glueckliche-handl-op-18-1910-1913>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>253</sup> Schönberg (1976). Zit. nach: Bruhn (2015), S. 283. Hinsichtlich der Handlungsstruktur und dem formellen Rahmen lehnt sich Schönberg an August Strindbergs Theaterstücke – allen voran *Ein Traumspiel*, *Der Vater* und *Nach Damaskus* – an, im Besonderen an dessen Stationen-Technik; den Einfluss Strindbergs beobachten sowohl Adorno als auch Egon Wellesz. Vgl. Schmidt. Neben Strindberg dürfte in dieser Zeit auch das Theater Oskar Kokoschkas Einfluss auf Schönberg gehabt haben. Kokoschka war in erster Linie als bildender Künstler bekannt und war Schönbergs erste Wahl für die Szenographie in der geplanten filmischen Umsetzung der *Glücklichen Hand*. Vgl. Crawford (1974), S. 585.

emotional besonders intensiven Momenten des männlichen Protagonisten meist eine expressive Cello-Melodie, die nicht primär hinsichtlich Tonhöhenverlauf, sondern, meist in Verbindung mit den anderen tiefen Orchesterstimmen, jeweils vor allem durch ihre Klangfarbe Wiedererkennungsscharakter gewinnt.<sup>254</sup> Die weibliche Hauptfigur andererseits wird assoziiert mit einem ‚echten‘ Leitmotiv, das überwiegend von einer Solo-Geige gespielt wird. Zudem erklingen in ihren prominenten Momenten nicht selten auch mehrere Instrumente zusammen, die neben einer hohen Lage auch eine ‚schimmernde‘ Klangfarbe teilen.<sup>255</sup>

Die in der *glücklichen Hand* angestrebte Verbindung von Musik und Visuellem tritt vielleicht am prägnantesten im dritten Bild zutage – in einer Szene, in der Schönberg die Entwicklung der Beleuchtung nicht nur musikalisch denkt, sondern auch mit musikalischer Terminologie beschreibt:

Sowie es finster wird, erhebt sich Wind. Erst schwach säuselnd, dann immer drohender anschwellend (nach der Musik). Gleichzeitig mit diesem *crescendo* des Windes geht ein *crescendo* der Beleuchtung. Es beginnt mit schwach rötlichem Licht, [...] das über Braun in ein schmutziges Grün übergeht. Daraus entwickelt sich ein dunkles Blaugrau, dem Violett folgt. Dieses spaltet ein intensives Dunkelrot ab, das immer heller und schreiender wird, indem sich, nachdem es Blutrot erreicht hat immer mehr Orange und dann Hellgelb hineinmischt, bis das gelbe schreiende Licht allein bleibt und von allen Seiten auf die zweite Grotte geworfen wird. Diese war bei Beginn des Lichtspiels schon geöffnet und macht dieses *crescendo* mit, indem sie (schwächer als die übrige Bühne) von innen heraus nach der gleichen Skala beleuchtet wird. Nun strahlt sie ebenfalls in gelbem Licht. Der Mann hat dieses *crescendo* des Lichts und des Sturmes so darzustellen, als ginge beides von ihm aus. Er sieht erst (beim rötlichen Licht) auf seine Hand; die sinkt dann, sichtlich ermattet, langsam, seine Augen werden aufgeregt (Schmutzig grün). Seine Aufregung wächst; die Glieder spannen sich krampfartig; er streckt zitternd beide Arme von sich (Blutrot), reißt die Augen weit auf und öffnet entsetzt den Mund. Wenn das gelbe Licht da ist, muss sein Kopf so aussehen, als ob er platzen würde. Der Mann dreht sich nicht zur Grotte um, sondern sieht nach vorne. Wenn es ganz hell ist, hört der Sturm auf, und das gelbe Licht geht rasch in ein schwach bläuliches, mildes Licht über.<sup>256</sup>

Wie in der Musik hinsichtlich Lautstärke also stellt sich Schönberg hier eine Steigerung der Licht- beziehungsweise Farbtintensität vor; dabei verfährt er nach einer ähnlichen Skala wie Kandinsky. Zu Beginn der Szene scheinen Braun, Grün und Violett – alles Farben, die bei Kandinsky mit einem statischen Zustand verbunden werden. Danach folgen einige

<sup>254</sup> Vgl. Crawford (1974), S. 593 f.

<sup>255</sup> Vgl. Ebd., S. 594 f. Dabei handelt es sich in erster Linie um Flöten, Piccolo, Celesta und Harfe.

<sup>256</sup> Arnold Schönberg: *Die Glückliche Hand. Drama mit Musik, op. 18*, Partitur, Wien 1917. Grösstenteils zit. nach: Daniel Scheufler: „Die Konzeption der ‚Glücklichen Hand‘ als Synthese der Künste“, in: Scheufler (1999); teilweise zit. nach Bruhn (2015), S. 316.

Abstufungen von Rot, bei Kandinsky vor allem ein Symbol für Vitalität und Stärke. Am Höhepunkt dieser „Licht-Sturm-Szene“<sup>257</sup> leuchtet gelbes Licht, das Kandinsky im Allgemeinen als besonders intensiv empfand.<sup>258</sup>

Schönberg wie Kandinsky unternahmen Versuche, mittels der Vereinigung verschiedener Wahrnehmungsmodi und den entsprechenden Künsten, die inneren Zusammenhänge der Kunst als Vehikel für die Darstellung menschlicher Seelenzustände, ‚innerer Notwendigkeiten‘ fruchtbar zu machen. Ein vergleichbares Ziel verfolgte zur selben Zeit Skrjabin – wenngleich mit einer noch stärkeren Vehemenz, Akribie und in grösseren erhofften Wirkungsdimensionen. In seinen frühen Werken noch eindeutig in der Traditionslinie zu Liszt, Frédéric Chopin und anderen Klaviervirtuoson des 19. Jahrhunderts stehend, entwickelt er im Laufe seines Schaffens eine ganz eigene Tonsprache, die das klassische tonale System hinter sich lässt. Seine Harmonik – die für seine kompositorische Entfaltung meist als deutlich hervorgehobener Massstab dient<sup>259</sup> – zeichnet sich durch eine spezifische Klangqualität aus, die, ausgehend von Skrjabin selbst sowie seinem Freund und Musikkritiker Leonid Sabanejew, gerne als ‚mystisch‘ charakterisiert wird.<sup>260</sup> In seinen späten Werken etabliert Skrjabin ein Akkordsystem, das durch das Prinzip der Quartschichtung geprägt ist. Dabei erweist sich – zumindest laut Sabanejew, dessen diesbezügliche Ausführungen auf die Skrjabin-Rezeption grossen Einfluss übten – ein spezifischer Akkord als grundlegend für sein harmonisches System, bekannt als ‚mystischer Akkord‘, ‚synthetischer Akkord‘ oder auch ‚Prometheus-Akkord‘.<sup>261</sup> Letztere Bezeichnung rührt daher, dass jener Zusammenklang besonders deutlich in *Prométhée. Le Poème du feu* das harmonische

<sup>257</sup> Daniel Scheufler: „Die Konzeption der ‚Glücklichen Hand‘ als Synthese der Künste“, in: Scheufler (1999).

<sup>258</sup> Vgl. Crawford (1974), S. 586–588, 591. Kandinsky ordnet die Farben in *Über das Geistige in der Kunst* als gegensätzliche Farbpaare in einem Kreis an; damit steht er in einer langen Traditionslinie von Schöpfern von Farbkreistheorien – von Newton über Goethe bis Johannes Itten. Philipp Otto Runge, der vielfach als einer der frühesten Künstler mit Gesamtkunstwerk-Anspruch nach der Aufklärung genannt wird, stellte sich die Farbanordnung kugelförmig dar. Zu Runge, vgl. Szeemann (1983), S. 131–154, zur Farbkugel vgl. S. 149. Die Abstufungen der Intensität der Farben bei Schönberg entsprechen weitgehend auch denjenigen der von Kandinsky entsprechend zugeordneten Instrumentenklängen. Vgl. Crawford (1974), S. 586–588. Vgl. auch S. 51 f. Die Kopplung von Licht und Musik ist in dieser Szene mithilfe eines ausführlichen Zeichensystems in der Partitur akribisch festgehalten. Schönberg verwendet dabei drei Hauptmotive, die im Lauf der Steigerung variiert werden. Vgl. Crawford, S. 591 f. Im Zeichen der Synästhesie stehen des Weiteren auch die Bühnenbildentwürfe, die Schönberg für die Aufführung der *glücklichen Hand* eigens erstellt hat. Vgl. Vinzenz (2018), S. 137 f.

<sup>259</sup> Vgl. Schibli (2005), S. 131. Schibli nennt hinsichtlich der einschlägigen ‚Exegese‘ von Skrjabins musikalischer Entwicklung namentlich dessen Schwager Boris de Schloezer sowie Hugh Macdonald.

<sup>260</sup> Sabanejew verfasste u. a. einen einflussreichen Artikel zu Skrjabins *Prométhée. Le Poème du feu*, der im *Blauen Reiter* abgedruckt wurde und auf den Kandinsky in „Über Bühnenkomposition“ in Bezug auf die Weiterentwicklung des Gesamtkunstwerk-Konzepts Wagners mehrfach verweist. Vgl. Leonid Sabanejew: „Prometheus von Skrjabin“, in: Kandinsky und Marc (1914), S. 57–68. Vgl. auch: Kandinsky (1914), S. 106, 109.

<sup>261</sup> Es handelt sich dabei um einen sechstönigen Akkord, der sich – in der Reihenfolge vom tiefsten zum höchsten Ton – aus den Intervallen einer übermässigen, einer verminderten, einer übermässigen und zwei reinen Quartan zusammensetzt; von c aus sind dies die Töne c, fis, b, e, a und d. In Bezug auf die Entstehung des Akkords gab und gibt es verschiedene Thesen. So postulierte Sabanejew z. B., dass ihn Skrjabin aus der Obertonreihe konstituiert hat; andere sehen darin eine Weiterentwicklung von Chopins Harmonik. Auch über die Funktion des Akkords herrscht in der Skrjabin-Forschung bis heute keine Einigkeit. Vgl. Schibli (2005), S. 138 ff.

Grundelement darstellt, auf dem das gesamte musikalische Geschehen aufbaut.<sup>262</sup> Im *Prométhée* beabsichtigt Skrjabin, Musik und Licht beziehungsweise Farbe zu kombinieren; dafür komponiert er – neben den traditionellen Orchesterinstrumenten – für ein zweistimmiges ‚Farbenklavier‘, das im originalen Partiturdruk mit „Luce“ betitelt ist. Jedem Ton wird eine eigene Farbe zugeordnet, die beim Spielen dieses den Aufführungsraum erleuchten soll – jene Farbzusordnungen sind in Abbildung 1 im Folgenden als Annäherung dargestellt.<sup>263</sup> Die eine Stimme repräsentiert dabei den Grundton der gerade vorherrschenden Harmonie beziehungsweise des – für Skrjabins Klänge ein oft verwendeter Begriff – ‚Klangzentrums‘, während die andere die ‚mystische‘ Ebene ausdrücken soll.<sup>264</sup> Mit der zusätzlichen Lichtebene erhoffte er sich eine verstärkte Wirkung der Musik und damit einen direkteren Zugang und Einfluss auf die menschliche Seele. Glaubt man dem folgenden Verdikt von Oskar von Riesemann, der einer frühen Aufführung beiwohnte, gelang dies – wenn auch mit einer noch vergleichsweise rudimentären Lichttechnik und im kleinen Rahmen einer privaten Hausvorführung – bereits während den Lebzeiten des Komponisten, zumindest für einen gewissen Teil der Rezipienten: „Es stellte sich überraschender Weise heraus, dass das magische, mysteriöse Spiel der Farben und des in allen

---

<sup>262</sup> Von Beginn des Werks an wird der Akkord auch in der Horizontalen, also der Melodie, ausgelegt. Vgl. Vinzenz (2018), S. 127.

<sup>263</sup> Vgl. Vinzenz (2018), S. 128.

<sup>264</sup> Laut Sabanejew entsprechen die Grundtöne der Klangzentren, nach der Reihenfolge des Quintenzirkels, bei Skrjabin folgenden Farben: c = rot, g = orange-rosa, d = gelb, a = grün, e = blau-weisslich, h = ähnlich dem e, fis = blau, grell, des = violett, as = purpur-violett, es und b = stahlartig mit Metallglanz, f = rot, dunkel. Sabanejew (1914), S. 60. Für eine Gegenüberstellung von Skrjabins farblichen Klangassoziationen mit denen seines Komponistenfreundes Nikolai Rimski-Korsakov vgl.: Kenneth Peacock: „Synesthetic Perception: Alexander Scriabin's Color Hearing“, in: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 2, No. 4, 1985, S. 483–505, hier: S. 494. Dass die Farben in ihrer Anordnung nach dem Quintenzirkel weitgehend der Spektralordnung entsprechen, macht Skrjabins Farbassoziationen zu einer Art Farbkreis oder Farbkugel. Die zweite, ‚mystische‘ Luce-Stimme bildet durch lange Zeitabschnitte mit dem gleichen Ton und somit der gleichen Farbe gewissermassen den formellen Rahmen, der gleichzeitig der musikalischen Architektur entspricht; Skrjabin folgt – zumindest scheint dies bis heute der Konsens aus den Analysen zu sein – dem klassischen formellen Aufbau mit den Formteilen Exposition, Durchführung, Reprise und Coda. Jeder Formteil wird durch eine eigene Farbe signalisiert, wobei hier nur die Grundfarben Blau, Rot und Gelb zum Einsatz kommen. Bei der formellen Gliederung und damit den Farbverhältnissen folgt Skrjabin dem Prinzip des Goldenen Schnitts. Vgl. Schibli (2005), S. 241 ff. Vgl. auch: Josef-Horst Lederer: „Die Funktion der Luce-Stimme in Skrjabins op. 60“, in: Otto Kolleritsch (Hrsg.): *Alexander Skrjabin* (=Studien zur Wertungsforschung, Bd. 13), Graz 1980, S. 128–141, hier besonders: S. 133. Zit. nach Vinzenz (2018), S. 129. Die von Skrjabin visionierte Verbindung von Musik und Licht respektive Farbe konnte mit den technischen Möglichkeiten seiner Zeit wohl noch nicht zufriedenstellend umgesetzt werden, vielfach wurde das Werk folglich auch ohne Farbenklavier aufgeführt. In den 1970er und 1980er Jahren wurden erste Umsetzungen der Lichtstimme in grösserem Rahmen versucht. Hundert Jahre nach der Vollendung des Werks wurde es 2010 unter der Leitung von Toshiyuki Shimada vom Yale Symphony Orchestra mit einer nach Skrjabins Notizen konzipierten, aufwendigen Beleuchtungseinrichtung aufgeführt. Dieses Projekt – initiiert von Skrjabin-Forscherin Anna Gawboy – wurde filmisch dokumentiert: „Scriabin's Prometheus: Poem of Fire“, in: 2010 hochgeladen von *YaleCampus* (<https://www.youtube.com/watch?v=V3B7uQ5K0IU>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Vgl. auch: Vivian Yee: „A performance to end the world?“, in: *Yale News online* (<https://yaledailynews.com/blog/2010/02/12/a-performance-to-end-the-world/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Zur technischen Entwicklungsgeschichte des Farbenklaviers respektive der Farbenorgel vgl. Vinzenz (2018), S. 130.

Tönen des Regenbogens ruhelos oszillierenden Lichtes die Wirkung dieser Musik in ungeahnter Weise vertieft und bereichert.“<sup>265</sup>

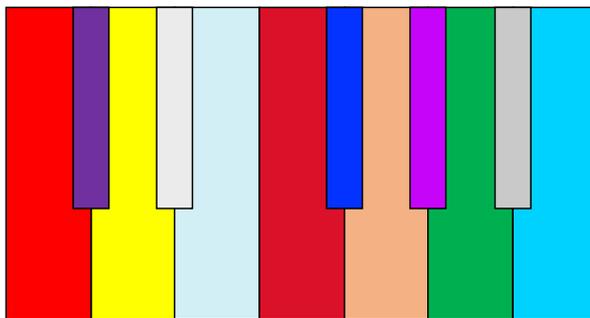


Abbildung 1: Farbzuordnungen der 12 Halbtöne bei Skrjabin durch Sabanejew. Eigene Graphik.

Skrjabins multimediales Vorhaben im *Prométhée* ist auch motiviert von seinen philosophischen und theosophischen Ansichten. Bereits früh interessiert an den Schriften von Kant, Schelling, Johann Gottlieb Fichte, Hegel, Schopenhauer, Marx, Nietzsche und Leser diverser Philosophiegeschichten, beginnt er sich nach der Jahrhundertwende verstärkt für theosophisches Gedankengut zu interessieren. Er liest aus Blavatskys *La doctrine secrète*, rezipiert Jean Delvilles Ideen und tritt der Theosophischen Gesellschaft bei; ausserdem eignet er sich Wissen zu fernostasiatischer Philosophie, Okkultismus sowie zeitgenössischen Psychologie-Diskursen – Autoren wie Henri Bergson oder Wilhelm Wundt sind in Skrjabins Moskauer Bibliothek zu finden – an.<sup>266</sup> Auf der Basis dieser Lektüren strebt er, spätestens seit den frühen 1900er Jahren, danach, mit seiner Musik die Menschen umfassend und in ihren tiefsten Seelenzuständen zu erreichen und der Menschheit mit seiner Kunst schliesslich Transzendenz zu ermöglichen. Mit *Prométhée* geht er dabei erstmals über ein rein musikalisches Werk hinaus.<sup>267</sup> Das letzte, unvollendet gebliebene Projekt, „Mystère“ genannt, kann als künstlerische Kulmination der Philosophie Skrjabins angesehen werden. Mit diesem schafft er seine eigene Art des

<sup>265</sup> Schibli (2005), S. 244. Die Uraufführung des kompletten Werks – inkl. Farbenklavier – in der Carnegie Hall in New York 1915 überzeugte bei Weitem nicht alle Kritiker; vgl. dazu: Jewanski (2006), S. 178 f. sowie Schibli (2005), S. 244 f.

<sup>266</sup> Vgl. Schibli (2005), S. 227, 265 f., 303 ff. Vgl. auch: Maria Carlson: „Fashionable Occultism: The World of Russian Composer Aleksandr Scriabin“, in: *The Journal of the International Institute*, Vol. 7, No. 3, 2000 (auch online verfügbar unter: <https://quod.lib.umich.edu/jji/4750978.0007.301?view=text;rgn=main>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Vgl. auch: Michael Schmidt: „Musik als Mysterium und Ekstase“, in: *nmz – neue musikzeitung*, Jahrg. 64, Ausg. 4, 2015 (<https://www.nmz.de/artikel/musik-als-mysterium-und-ekstase>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>267</sup> Sabanejew schreibt diesbezüglich über *Prométhée*: „Es ist die Zeit der Wiedervereinigung dieser sämtlichen zerstreuten Künste gekommen. Diese Idee, die unklar schon von Wagner formuliert wurde, ist heute viel klarer von Skrjabin aufgefasst. Alle Künste, von denen jede eine enorme Entwicklung erreicht hat, müssen, in einem Werk vereinigt, die Stimmung eines so titanischen Aufschwunges geben, dass ihm unbedingt eine richtige Ekstase ein richtiges Schen in höheren Plänen folgen muss. Sabanejew (1914), S. 58.“

Gesamtkunstwerks, eine Vision, mit der er – philosophisch stark beeinflusst von Nietzsches Konzepten des Dionysischen aus der *Geburt der Tragödie* sowie des Übermenschen aus *Also sprach Zarathustra* und künstlerisch an Wagner anschliessend – sich nichts weniger zum Ziel machte, als die Menschheit grundlegend zu verändern.<sup>268</sup> Geplant war – Skrjabin konnte das Projekt aufgrund seines plötzlichen und frühen Todes nicht vollenden – ein siebentägiges Ritual in einem speziell dafür erbauten Inseltempel in Indien, das verschiedene Künste beziehungsweise Sinnesebenen vereinigt: Musik, Dichtung, Tanz, Malerei, Licht und Duft.<sup>269</sup> In einer kollektiven Ekstase sollen die Menschen zu einer Einheit verschmelzen, die aus einem abschliessenden Tanz als reformierte Menschheit hervorgehe. Dabei sei es von zentraler Bedeutung, dass jegliche Differenz zwischen ‚Künstler‘ und dem ‚Publikum‘ aufgehoben wird – erst die aktive Teilnahme ermögliche den Rauschzustand, der zum Erreichen einer höheren Bewusstseinsebene notwendig ist.<sup>270</sup> Im Gegensatz zu Wagners Musikdramen soll das *Mystère* nicht theatralen Gesetzen folgen, sondern eher liturgischen Abläufen; es soll sich nicht um eine Aufführung handeln, sondern um eine gemeinsame Transfiguration. Skrjabin formte die Überzeugung, dass das Projekt die Evolution beschleunigen könne, die laut der theosophischen Lehre noch in unabsehbarer Ferne lag und an deren Ende die Auflösung der materiellen Welt wartete.<sup>271</sup> Dass das Projekt in dieser Form Dimensionen annahm, die die Grenzen des praktisch Machbaren bei Weitem überschritten, sah letztlich auch Skrjabin ein; er entschied 1913, dass sein verfolgtes Ziel zunächst eines vorbereitenden Akts bedarf – wahrscheinlich hatte er auch das künstlerische Bedürfnis, an einem Werk zu arbeiten, welches nicht aufgrund seiner dermassen hohen Ansprüche bereits im Voraus zur Nichtvollendung verurteilt ist. So begann er mit der Komposition des *Acte préalable*, der dreiteilig sein und sich Universum, Menschheit und Transfiguration

---

<sup>268</sup> Eine eingehende Untersuchung des *Mystère* findet sich u. a. in: Simon Morrison: „Skrjabin and the Impossible“, in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 51, No. 2, 1998, S. 283–330.

<sup>269</sup> Vgl. Vinzenz (2018), S. 130 f. Vgl. auch Sabanejew (1914), S. 58–59. Sabanejew spricht von einer Hierarchie der Künste – so dominieren angeblich „Musik, Wort und plastische Bewegung“ aufgrund ihrer unmittelbaren Ausdruckskraft des Willens, während Licht und Duft bloss eine die durch die primären Künste ausgelöste Wirkung verstärkende Funktion beigemessen wird. Dass es sich gerade um sieben Tage handelt, scheint kein Zufall: Die Zahl Sieben trägt in der Theosophie eine wichtige symbolische Bedeutung und steht u. a. für die sieben Weltalter sowie die sieben Bewusstseinszustände des Menschen. Ebenso bilden die sieben Chakren im tantrischen Hinduismus und anderen ostasiatischen Weltanschauungen als Energiezentren eine grundlegende Rolle. Die Chakren werden jeweils auch mit bestimmten Farben und Klängen verbunden. Vgl. Kurt Leland: *Das Chakra-System. Die feinstoffliche Struktur des Menschen*, aus dem Englischen übersetzt von Karl Friedrich Hörner, Grafing 2016. Vgl. auch: Lincoln Ballard und Matthew Bengtson: *The Alexander Scriabin Companion. History, Performance, and Lore*, Lanham 2017, S. 25.

<sup>270</sup> Vgl. Vinzenz (2018), S. 132 f. Vgl. auch: Schibli (2005), S. 332 ff.; Szeemann (1983), S. 283.

<sup>271</sup> Vgl. Boris de Schloezer: *Scriabin: Artist and Mystic*, Oxford 1987, S. 215–216. Zit. nach: Kenneth M. Smith: *Desire in Chromatic Harmony: A Psychodynamic Exploration of Fin de Siècle Tonality*, New York 2020, S. 274 f. Vgl. Auch Vinzenz (2018), S. 132 f. Das theosophische Evolutionsverständnis bezieht sich u. a. auf die Zeitperiode Manvantara im Schöpfungszyklus des Hinduismus; Skrjabin wollte mit dem *Mystère* diesen zyklischen Ablauf so voranbringen, dass die Zeit schliesslich im Bewusstsein der Menschen kollabiert und somit der Punkt des Wiederanfangs erreicht wird.

widmen soll; kurz nach Beginn der Komposition verstarb Skrjabin allerdings überraschend. Nach seinem Tod widmete der russische Komponist Alexander Nemin 28 Jahre seines Lebens der Vollendung des ‚Vorbereitungswerks‘ – diese Zeitspanne dürfte mitunter ein Indiz dafür sein, in welcher utopischen Sphäre Skrjabin sich mit seinem Gesamtkunstwerk bewegte.<sup>272</sup>

### 2.3: Futurismus, Dada und Surrealismus – Historische Avantgarden

Im *Mystère*-Projekt herrscht – man ist versucht zu sagen: an Grössenwahnsinn grenzend – ein spürbarer Drang nach einer transzendentalen Wirkung von Kunst in gesellschaftliche Realitäten hinein, womit Skrjabin im Grunde Wagners ursprünglichem Impetus folgt. Diese angestrebte Ausweitung des Wirkungskreises von Kunst erweist sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa als besonders relevant, denn sie steht im Zentrum derjenigen Bewegungen, die heute unter dem Begriff der ‚historischen Avantgarden‘ gefasst werden.<sup>273</sup> Obwohl sich diese jeweils in ihren Zielen, Methoden und entsprechend ihren Ansätzen zu einem Gesamtanspruch der Kunst grundsätzlich voneinander unterscheiden, scheint sie zu vereinen, dass insgesamt bei allen eine Tendenz zum Abbau, zur Überschreitung oder gar zur Auflösung der Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst festgestellt werden kann.<sup>274</sup> Damit wird der Gesamtheitsanspruch der Kunst insofern gewendet, als er der Geschlossenheit dieser entgegenwirkt; dies kann als die avantgardistische Wendung des Gesamtkunstwerks verstanden werden – denn zur Kunst Wagners stehen die Avantgarden in vieler Hinsicht im Gegensatz.<sup>275</sup>

---

<sup>272</sup> Vgl. Ballard und Bengtson (2017), S. 26. Wagner selbst arbeitete von den ersten fertiggestellten Entwürfen bis hin zur Vollendung rund 26 Jahre an seiner Oper-Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*. Vgl. Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend*, Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. und kommentiert von Egon Voss, Stuttgart 2018, S. 444 ff.

<sup>273</sup> Klassischerweise werden zu den historischen Avantgarden Futurismus, Dadaismus und Surrealismus gezählt, wobei einerseits besonders die Integration des (italienischen) Futurismus bis heute umstritten ist und andererseits die expressionistische Kunst – trotz ihres sehr breiten Begriffs – sowie der Konstruktivismus nicht selten ebenfalls in den Beschreibungen auftauchen; Bürger bspw. konzentriert sich in seiner einflussreichen *Theorie der Avantgarde* auf Dadaismus und Surrealismus. Vgl. u. a.: Christine Magerski: *Theorien der Avantgarde. Gehlen – Bürger – Bourdieu – Luhmann*, Wiesbaden 2011, S. 51 f.; Finger (2006), S. 62 ff.

<sup>274</sup> Der Begriff „Kunst“ wird hier im traditionellen Sinne, wie er sich im ästhetischen Diskurs seit der europäischen Renaissance herausgebildet hat, gebraucht und meint einen gesellschaftlichen Teilbereich, der – zumindest vordergründig – autonom funktioniert, sich aber oft auf andere Gesellschaftsbereiche bezieht. „Kunst“ umfasst hier nicht nur Kunstwerke im engeren Sinn, sondern etwa auch Institutionen, Produktionsbedingungen, Rezeption sowie den jeweiligen (kunst-)historischen Kontext. Damit ist das Begriffsverständnis hier lose angelehnt an Bürgers Konzept der „Institution Kunst“. Vgl. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974, S. 15. Zit. nach Magerski (2011), S. 50. „Nichtkunst“ meint entsprechend das Negativ des eben beschriebenen „Kunst“-Verständnisses. Odo Marquard kategorisiert die Ansätze zum Gesamtkunstwerk der historischen Avantgarden als „direkte negative Gesamtkunstwerk[e]“, die auf Zerstörung der Künste aus seien. Diese Kategorie unterscheidet er vom „direkte[n] positive[n] Gesamtkunstwerk“, dem „indirekte[n] extreme[n] Gesamtkunstwerk“ und dem „indirekte[n] nichtextreme[n] Gesamtkunstwerk“. Vgl. Odo Marquard: „Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluss an Hegels Schellingkritik“, in: Szeemann (1983), S. 40–49, hier: S. 44–48.

<sup>275</sup> Vgl. Finger (2006), S. 54 ff.

Der italienische Futurismus gilt gemeinhin als erste grosse der avantgardistischen Bewegungen in Europa; der Begründer Filippo Tommaso Marinetti und seine Anhänger beabsichtigten, durch die starke Affirmation von und Identifikation mit den technischen Fortschritten der Moderne – genannt werden in dem von Marinetti verfassten und die Bewegung begründenden *futuristischen Manifest* von 1909 unter anderem Rennwagen, Waffen, elektrisches Licht, Fabriken, Brücken, Dampfschiffe, Lokomotiven und Flugzeuge<sup>276</sup> – sowie der fundamentalen Ablehnung der traditionellen bürgerlichen Kultur zu Gunsten von Geschwindigkeit, Zielstrebigkeit, Kampf- respektive Gewaltbereitschaft und Vitalität, ausgehend von der Kunst eine gesellschaftliche Revolution in Gang zu setzen, die totalitäre Ansprüche erhob.<sup>277</sup> Dabei strebten die Futuristen nicht primär die Schaffung eines Kunstwerks an, das die verschiedenen Künste vereint; der Gesamtheitsanspruch liegt vielmehr darin, dass die Bewegung alle Künste umfasst – die Bewegung selbst wird so zu einer Art Gesamtkunstwerk.<sup>278</sup> Das zeigt auch die Vielzahl der Manifeste – beinahe im Namen jeder Gattung wurde ein eigenes futuristisches Manifest veröffentlicht.<sup>279</sup> In der blossen Addition der Künste unter dem Banner des Futurismus fehlt dann aber der ästhetische Fortschritt im Sinne Adornos und die Kunst bleibt vor dem Problem der Willkür, welches dieser bereits in Bezug auf Wagner und die synästhetischen Versuche ausgemacht hat, stehen.<sup>280</sup> Zwar spricht Marinetti in den Manifesten zum Varieté und dem „futuristische[n] synthetische[n] Theater“ von einer Vereinigung der Künste<sup>281</sup>; diese wird aber ohne geschichtliche Legitimation im Sinne Adornos vollzogen und so im Grunde nur zwanghaft erreicht.<sup>282</sup> Dazu kommt, dass – und das kann für die Kunst der italienischen Futuristen eigentlich

---

<sup>276</sup> Filippo Tommaso Marinetti: *Manifeste du Futurisme*, Paris 1909.

<sup>277</sup> Die zudem hervortretende Abneigung gegen alles Natürliche, Organische steht im eindeutigen Widerspruch zu Wagners mythischen Welten. Vgl. auch: Finger (2006), S. 62 f.

<sup>278</sup> Vgl. Finger (2006), S. 63.

<sup>279</sup> In Wolfgang Asholts und Walter Fähnders' umfangreicher Zusammenstellung sind mitunter folgende futuristische (künstlerische) Manifeste abgedruckt: *Manifest der futuristischen Maler* (1910), *Die Futuristische Malerei. Technisches Manifest* (1910), *Manifest der futuristischen Musiker* (1910), *Manifest der futuristischen Bühnendichter* (1911), *Die futuristische Bildhauerkunst* (1912), *Technisches Manifest der futuristischen Literatur* (1912), *Die Geräuschkunst* (1913), *Die Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche* (1913), *Das Varieté* (1913), *Warum wir uns bemalen. Manifest der Futuristen* (1913), *Deklaration über das futuristische Theater* (1914), *Die futuristische Architektur* (1914), *Das futuristische synthetische Theater* (1915), *Der futuristische Film* (1916). Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart 1995, S. 3–120. Grösstenteils zit. nach Finger (2006), S. 63. Laut Finger fehlt von den elementaren Künsten nur der Tanz; dies ist möglicherweise dadurch zu erklären, dass die Futuristen alles feminin Anmutende strikt ablehnten.

<sup>280</sup> Vgl. Eichel (1993), S. 113 f.

<sup>281</sup> Vgl. Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München 2004, S. 163 f.

<sup>282</sup> Dazu sollte angemerkt werden, dass sich die Futuristen explizit gegen Traditionsbewusstsein und ästhetische Legitimierung ihrer Kunst aussprachen. Die Kritik an Marinettis Synthesegedanken ist demnach nicht wertend, sondern aus der ästhetischen Haltung Adornos – besonders in Bezug auf seine Kategorie des Materialfortschritts – heraus zu verstehen. Adorno geht in den im ersten Kapitel besprochenen Aufsätzen kaum auf futuristische Kunst konkret ein; die bedeutendste Erwähnung findet sich wohl in „Über“ in folgender Passage über das Verhältnis von Raum und Zeit im Zusammenhang mit der „Pseudomorphose“ der Künste: „In ihrem Gegensatz gehen die Künste

generell konstatiert werden – die theoretischen Forderungen kaum oder nur ansatzweise überzeugend in die ästhetische Praxis umgesetzt wurden.

Das wohl einflussreichste Projekt mit Gesamtkunstwerk-Charakter aus der historischen Entstehungsphase des Futurismus entstand so nicht in Italien, sondern in Russland. Die Rede ist von der Oper *Sieg über die Sonne*, die im Kollektiv von Alexei Krutschonich, Welimir Chlebnikow, Michail Matjuschin und Kasimir Malewitsch geschaffen und im Dezember 1913 – zusammen mit der Tragödie *Wladimir Majakowski* des gleichnamigen Schriftstellers – im Lunapark-Theater in St. Petersburg uraufgeführt wurde.<sup>283</sup> Das Werk kann als künstlerische Umsetzung der Entschlüsse verstanden werden, die im „Manifest des ersten pan-russischen Kongresses der Sänger der Zukunft“ im Sommer desselben Jahres festgehalten wurden. Darin wird – an die Sprache der italienischen Futuristen erinnernd – nach der Zerstörung der alten bürgerlichen Werte verlangt: „[...] Zerstören: die wohlklingende russische Sprache [...]. Zerstören: die überkommene Richtung des Denkens. Zerstören: Eleganz, Leichtigkeit und Schönheit der billigen und prostituierten Künstler und Schriftsteller.“<sup>284</sup> Entsprechend steht der proklamierte Sieg über die Sonne für „den Untergang der traditionellen Kultur“<sup>285</sup>, die ‚Überwindung‘ von bürgerlichen Wahrheitsvorstellungen und den „Sieg der Technik“<sup>286</sup>. Diese Intention äussert sich in der Oper vor allem durch das Fehlen von Logik beziehungsweise Sinnhaftigkeit in der

---

ineinander über. Nicht jedoch durch Anänelung, durch Pseudomorphose. Malende Musik, die stets fast an Kraft der zeitlichen Organisation nachlässt, begibt sich dadurch des synthesierenden Prinzips, das allein dem Raum sie anbildet; und Malerei, welche dynamisch sich gebärdet, als finge sie zeitliche Vorgänge ein, wie die Futuristen es wollten und wie auch manche Abstrakte durch kreisende Figuren es anstreben, erschöpft sich äußersten Falles in der Illusion von Zeit, während diese unvergleichlich viel gegenwärtiger ist auf einem Bild, wo sie verschwand in den Relationen auf seiner Fläche oder im Ausdruck des Gemalten.“ Adorno, ÜeR, S. 629. Vgl. auch: Eva Wisskirchen: „Pseudomorphose – Vierte Annäherung an einen Begriff Adornos: Futuristen und ‚manche Abstrakte‘“, in: *Comparaison d'être. Comparative literature als Weg zu profaner Erleuchtung und pleasure overload*, 2018 (<https://comparaisondetre.wordpress.com/2018/01/26/pseudomorphose-vierte-annaeherung-an-einen-begriff-adornos-futuristen-und-manche-abstrakte/>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Dagegen machen futuristische Künstler oft Gebrauch von der Collage- oder Montagetechnik, Adornos „Urphänomen“ der Verfransung. Vgl. u. a. Gerhard Regn: „Futurismus (ital.)“, in: Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen 1994, S. 163–167, hier: S. 165 f. Vgl. zu Adornos „Pseudomorphose“ auch S. 19 f.

<sup>283</sup> Hubertus Günther: „Die Erstaufführung der futuristischen Oper ‚Sieg über die Sonne‘“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Vol. 53, 1992, S. 189–207, hier: S. 189. Dass die Oper im Kollektiv entstand – die Künstler also von Beginn an gleichberechtigt und in enger Zusammenarbeit vorgingen –, kann als einer der zentralen Unterschiede in der Herangehensweise zu demjenigen Wagners festgehalten werden. Es steht nicht mehr eine ‚geniale‘ und autoritäre Künstlerfigur im Vordergrund – vielmehr ist der kollektive Kompromiss dem Kunstwerk grundsätzlich immanent. Der Lunapark kann auch als Symbol der Unterhaltung verstanden werden, als bewusst gewählter Gegensatz zum bürgerlichen Opernhaus.

<sup>284</sup> „Manifest des ersten pan-russischen Kongresses der Sänger der Zukunft am 18. und 19. Juli 1913 in Uu-sikirkko“, in: Christine Baumeister und Nele Hertling (Hrsg.): *Sieg über die Sonne*. Ausstellungskatalog, Berlin 1983. Zit. nach: Wolfgang Sterneck: „Das künstliche Geräusch. Futuristische und konkrete Musik“, in: *Archiv Sterneck.net*, überarbeiteter Abschnitt aus dem Buch: Wolfgang Sterneck: *Der Kampf um die Träume – Musik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1998 (<http://www.sterneck.net/musik/futurismus/index.php>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>285</sup> Günther (1992), S. 195.

<sup>286</sup> Ebd.

verwendeten Sprache Krutschonychs – auch als ‚Übersinn-Sprache‘ bezeichnet<sup>287</sup> –, womit dieser die Differenz zwischen Sinn und Unsinn auch formell reflektiert. Hinzu kommt, dass die konventionellen Vorstellungen von Gattungsgrenzen sowie des Kunstbegriffs überhaupt untermauert werden.<sup>288</sup> Der für das Bühnenbild verantwortliche Malewitsch selbst habe die Aufführung als „ein dreidimensionales, bewegtes und tönendes Bild [aufgefasst].“<sup>289</sup> Ein wichtiges Mittel dazu war für ihn die Bühnenbeleuchtung, denn damit konnte er den Figuren – ähnlich zum Prinzip der *Commedia dell'arte* wurden Stereotypen wie der ‚futuristische Kraftmensch‘, der ‚Feind‘, der ‚aufmerksame Arbeiter‘ oder der ‚Alteingesessene‘ eingesetzt – eine besondere Dynamik verleihen und die beabsichtigten geometrischen Formen im Raum klar definieren.<sup>290</sup> Die Kostüme, aus „Draht und Pappe“<sup>291</sup> angefertigt und die Bewegungen der Schauspieler und Sänger erheblich einschränkend<sup>292</sup>, wurden durch das Licht quasi komplettiert. Die Musik komponierte Matjuschin, der sich neben seiner primären Kunstdisziplin auch intensiv der Malerei widmete; entsprechend verlangte er nach einer Synthese von Bild und Ton, die er auch im Anschluss an die Oper theoretisch weiterverfolgte.<sup>293</sup> Musikalische Innovation erprobte er in *Sieg über die Sonne* unter anderem durch Vierteltonintervalle – eine Intensivierung des Chromatismus, der bei Matjuschin sicher auch durch seine malerische Tätigkeit beeinflusst war –, ein absichtlich verstimmtes Klavier, eine atonale Tonsprache und zahlreiche Anspielungen auf zeitgenössische Musik.<sup>294</sup> *Sieg über die Sonne*, sicherlich auch stark geprägt durch die Ereignisse der Russischen Revolution von 1905–1907, präsentiert in Form des ‚zehnten Landes‘ eine

<sup>287</sup> Ebd., S. 189. Vgl. auch: [Ohne Angabe:] „Höhere Vernunft“, in: *Der Spiegel*, Ausg. 35, 1983 (<https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14018362.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>288</sup> Mehrere Sekundärtexte bezeichnen *Sieg über die Sonne* deshalb als „Gesamtkunstwerk“. Vgl. Günther (1992), S. 194; „Höhere Vernunft“ (1983); Sterneck (1998). Vgl. auch: Julia Kuon: „Das Theater als Gesamtkunstwerk. Pobeda nad solncem – Sieg über die Sonne“, archivierter Textbeitrag der Karlsruher Hochschule für Gestaltung (<https://archive.vn/20130206200132/http://SCRIPTORIUM.hfg-karlsruhe.de/sonne-index.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>289</sup> Günther (1992), S. 191. Günther bezieht an dieser Stelle sich auf: Larissa A. Shadowa: *Kasimir Malewitsch und sein Kreis*, München 1982, S. 333. Bereits in dieser kurzen Charakterisierung verschmelzen die Einzelkünste Malerei, Plastik, Musik und Film beziehungsweise Theater. Für Malewitsch bildet die Arbeit an *Sieg über die Sonne* eine Art Meilenstein seiner künstlerischen Laufbahn: Sie inspirierte ihn zur Begründung des Suprematismus und der Kreation des *Schwarzen Quadrats*, das zu einem kunsthistorischen Fixpunkt wurde.

<sup>290</sup> Vgl. Günther (1992), S. 193 ff. Der Fokus auf die technische Ausstattung der Aufführungsstätte steht im Einklang mit der emphatischen Technikaffirmation durch Marinetti und seinen Anhängern.

<sup>291</sup> „Höhere Vernunft“ (1983).

<sup>292</sup> Vgl. Tim Harte: „Victory over Yesterday“, in: Ders. (Hrsg.): *Faster, Higher, Stronger, Comrades! Sports, Art, and Ideology in Late Russian and Early Soviet Culture*, Wisconsin 2020, S. 99–108, hier: S. 100.

<sup>293</sup> Laut Sterneck untersuchte Matjuschin „ab 1918 im staatlichen Institut der Künste systematisch das Verhältnis von Licht, Farbe und Ton [...] und näherte sich dabei seinem Ideal einer künstlerischen Ausdrucksform, welche die Grenzen zwischen den einzelnen Kunstgattungen aufhebt.“. Vgl. Sterneck (1998).

<sup>294</sup> Vgl. „Höhere Vernunft“ (1983); Kuon; Tim Harte: „„Strong, Manly and Bold‘: The Russian Avant-Garde and Its Masculine Mantra“, in: Slav N. Gratchev (Hrsg.): *The Poetics of the Avant-garde in Literature, Arts, and Philosophy*, London 2020, S. 43–58, hier: S. 51. Vgl. auch: Wolfgang Mende: „Pobeda nad solncem (Der Sieg über die Sonne) als musikalische zaum“, in: Ders. (Hrsg.): *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*, S. 51–58. Auch die Integration von Geräuschen in die Musik, die grundsätzlich auf die Futuristen zurückgeführt wird, dürfte Matjuschin bei der Komposition mitbedacht haben – nicht zuletzt in den Flugzeug- und Kampfszenen.

utopische Alternative zur Realität und versucht damit – sowie unmittelbar durch die Irritation des Publikums während den Aufführungen<sup>295</sup> –, eine Bewusstseinsweiterung, eine neue Art der Wahrnehmung herbeizuführen.<sup>296</sup>

Wie die Futuristen waren auch die Begründer des Dada vom Gedanken der Zerstörung der traditionellen bürgerlichen Kultur und einer erhöhten Selbstreflexivität der Gesellschaft getrieben.<sup>297</sup> Die in Zürich 1916 begründete avantgardistische Bewegung<sup>298</sup> führt dabei die im Futurismus – und besonders in *Sieg über die Sonne* – immer wieder in Ansätzen bemühte Irrationalität, die Absenz von Logik allerdings noch einen Schritt weiter; die Dadaisten zielten auf die Umdeutung oder gar Untergrabung des bürgerlichen Kunstbegriffs selbst. Durch Parodien von künstlerischen Formen – was sich besonders prominent im dadaistischen Lautgedicht niederschlug – beziehungsweise der gezielten Kreation von Unsinn etwa grenzt sich die Bewegung vom italienischen Futurismus ab. Als Gründervater des Dada gilt gemeinhin Hugo Ball, der die ersten Abendvorstellungen im Cabaret Voltaire organisierte. Eine Vielzahl der von ihm initiierten Zürcher Dada-Veranstaltungen brachten verschiedene Künste zusammen: Es wurden Gedichte gelesen, Lieder gesungen, Musik gespielt und dazu getanzt sowie Produktionen von bildenden Künstlern – darunter auch solche von Kandinsky – gezeigt.<sup>299</sup> Trotz dieser regelmässig praktizierten Vereinigung der Künste gibt es nur wenige Belege für die Auseinandersetzung der Dadaisten mit der Idee des Gesamtkunstwerks; einer davon ist ein Vortrag Balls in der Galerie Dada über Kandinsky aus dem Jahr 1917, entstanden im Rahmen der ersten ‚Sturm-Ausstellung‘, auf der unter anderem Gemälde von Gabriele Münter, Paul Klee und Kandinsky

---

<sup>295</sup> Vgl. Günther (1992), S. 204.

<sup>296</sup> Vgl. Ebd. Günther reiht die Oper in die Gattung der Science-Fiction ein, die um 1900 im Zuge wissenschaftlicher und gesellschaftlicher Umwälzungen aufkam; Physiologie, Psychologie, Biologie, Soziologie, Mathematik und weitere Disziplinen erfuhren in dieser Zeit grosse Entwicklungsschübe, die das Selbstverständnis des Menschen von Grund auf erschütterten. Beispiele für frühe Science-Fiction-Literatur sind – neben zahlreichen aus der Feder von Jules Verne stammenden – H. G. Wells' Roman *The Time Machine* von 1895, Alfred Jarrys *Gestes et opinions du Docteur Faustroll*, als Gesamtausgabe erstmals 1911 erschienen, oder Gaston de Pawlowskis *Voyage au pays de la quatrième dimension* von 1912.

<sup>297</sup> Gemeinsam ist den beiden Avantgarde-Bewegungen – hinsichtlich Dada am stärksten ausgeprägt wohl in Berlin – auch das künstlerische Mittel der Montage respektive Collage. Vgl. dazu u. a.: Anja Seifert: *Körper, Maschine, Tod. Zur symbolischen Artikulation in Kunst und Jugendkultur des 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2004, S. 137 ff.

<sup>298</sup> Dass Zürich als Geburtsstätte zweier kunsthistorisch solch bedeutender Ereignisse wie die theoretischen Schriften Wagners und die Entstehung des Dadaismus gelten kann, scheint doch bemerkenswert und ist vermutlich massgeblich auf die liberale Ausrichtung der Stadt im 19. Jahrhundert respektive die neutrale Haltung des Landes im Ersten Weltkrieg zurückzuführen, die sie zu einem beliebten Zufluchtsort für Künstler machte. Auch James Joyce verbrachte in Zürich einen grossen Teil seiner späteren Jahre.

<sup>299</sup> Vgl. u. a. Bernard Gendron: *Between Montmartre and the Mudd Club. Popular Music and the Avant-Garde*, Chicago 2002, S. 73 f. Vgl. auch: Peter Dayan: „Zurich Dada, Wagner and the Union of the Arts“, in: *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 50, No. 4, 2014, S. 426–452. Im Folgenden wird der Artikel nach der Online-Publikation zitiert (einsehbar via: [https://www.research.ed.ac.uk/portal/en/publications/zurich-dada-wagner-and-the-union-of-the-arts\(9130ced6-8584-4570-a7ef-6dd1f8ba2ef3\).html](https://www.research.ed.ac.uk/portal/en/publications/zurich-dada-wagner-and-the-union-of-the-arts(9130ced6-8584-4570-a7ef-6dd1f8ba2ef3).html) zuletzt eingesehen am 29. März 2021); diese folgt der folgenden Seitennummerierung: S. 1–20.

selbst zu sehen waren.<sup>300</sup> In seinen Ausführungen beschreibt Ball, wie Kandinsky Wagners äusserliche Vereinigung der Künste – „die nur zur Steigerung des Ausdrucks, zur Unterstreichung und Bekräftigung des Ausdrucks, zuwider den ihnen immanenten Kunstgesetzen verwandt wurden“<sup>301</sup> – zu einem „Gegeneinander“ dieser wendet und sie in seinem „Monumentalkunstwerk“, durch Abstraktion, als eigenständige Elemente sich entfalten zu lassen beabsichtigt.<sup>302</sup> Eine ähnliche Abstraktion lässt sich auch in Balls Kunst, insbesondere in seinen Lautgedichten, beobachten.<sup>303</sup> Trotz des unterschiedlichen Ansatzes Kandinskys verbindet ihn mit Wagner, dass die Einzelkünste – so im *gelben Klang* als versuchte praktische Umsetzung seiner Theorie der Monumentalkunst – in einem Werk verschmolzen werden. Die Dadaisten in Zürich hingegen brachen mit dem Prinzip des einzelnen Kunstwerks; Ball spricht in diesem Zusammenhang von „Gesamtkunst“ aus „Bilder[n], Musik, Tänze[n] [und] Verse[n]“.<sup>304</sup> Was an den Abendvorstellungen im Cabaret Voltaire und später in der Galerie Dada aufgeführt wurde, war selten als abgeschlossenes Kunstwerk mit eindeutigem Autor und Titel zu identifizieren. Nicht selten wurden Fragmente gespielt, oft auch solche aus den Federn anderer, nicht-anwesender Künstler; meist traten verschiedene Dadaisten mit verschiedenen Kreationen aus verschiedenen Kunstgattungen auf.<sup>305</sup> Beispielhaft dafür steht das Programm der ‚Sturm-Ausstellung‘, das eine Woche nach Balls Vortrag über Kandinsky aufgeführt wurde. Es umfasste Musik von Hans Heusser, ein Tanzstück namens „Musique et Danse Nègre“, Poesie von Guillaume Apollinaire, Gemälde von Kandinsky, eine Rezitation eines Manifests von Marinetti durch Ball sowie neben weiteren Beiträgen eine Aufführung von Oskar Kokoschkas *Sphinx und Strohmann*. Der Abend umfasste damit alle traditionellen Künste – nicht aber als einheitliches Gesamtwerk<sup>306</sup>, sondern als eine Art Sammlung von Fragmenten. Das Stück Kokoschkas scheint dabei den dadaistischen Geist besonders verkörpert zu haben, denn die Aufführung – an der neben Ball auch Marcel Janco, Tristan Tzara, Emmy Hennings und Friedrich Glauser beteiligt waren – enthielt

---

<sup>300</sup> Vgl. Dayan (2014), S. 2. Vgl. auch: [Ohne Angabe:] „Sturm-Ausstellung. Galerie Dada, Zürich: I. Serie, 17. März–7. April 1917, Campendonk, Van Heemskerck, Kandinsky, Klee, Carl Mense, Gabriele Münter, Nell Walden“, Zürich 1917.

<sup>301</sup> Hugo Ball: „Kandinsky“, in: Ders. (Hrsg.): *Schriften*, hrsg. von Michael Holzinger, Berlin 2013, S. 21–30, hier: S. 23. Zit. nach Dayan (2014), S. 2.

<sup>302</sup> Dayan (2014), S. 2 f. Diese Wendung hin zur Abstraktion der einzelnen Künste sieht Koss laut Dayan als charakterisierend für die Kunst der Moderne; aus ihr heraus seien die Überzeugungen von der Reinheit respektive Autonomie der Einzelkünste, der Medienspezifik zu erklären. Greenberg vertritt diese Ansichten als herausragender moderner Kunsttheoretiker geradezu paradigmatisch. Vgl. Koss (2010), S. xii. Vgl. zu Greenberg auch Seiten 6–9.

<sup>303</sup> Die Lautgedichte Balls können als Versuch verstanden werden, das Begriffliche weitgehend aus der Sprache zu eliminieren. Das Verhältnis von Begriff und Ausdruck wird von Adorno – auch spezifisch in Bezug auf die Dadaisten – in „Voraussetzungen“ behandelt, vgl. dazu S. 27 f.

<sup>304</sup> Hugo Ball: *Die Flucht aus der Zeit*, Luzern 1946, S. 148. Zit. nach Dayan (2014), S. 5.

<sup>305</sup> Vgl. Dayan (2014), S. 6.

<sup>306</sup> Vgl. Ebd., S. 6 ff.

zahlreiche falsche Einsätze, einen Einsturz der Bühneneinrichtung und war gezeichnet von einer generellen, eigentlich nicht beabsichtigten Absenz von Kontrolle über das Geschehen.<sup>307</sup> Die Flüchtigkeit der Aufführung stellt dabei einen wichtigen Aspekt des Dadaismus dar – in einer durch die Möglichkeiten von Audio-, Bild und Filmaufnahmen immer einfacher zu dokumentierenden Welt stellt sie die dadurch verlorengelungene Aura bis zu einem gewissen Punkt wieder her.<sup>308</sup> Vielleicht noch zentraler für die Dadaisten aber ist das Fehlen des von einem rationalen Prinzip geleiteten Im-Griff-Habens der Abläufe, des Zusammenspiels der Künste.<sup>309</sup> anstatt des – sowohl durch die Handlung als auch durch die künstlerischen Mittel – geschlossenen Werks im Sinne Wagners wird den Künsten ihre Entfaltung gewissermassen offen gelassen und die Naturbeherrschung nach Adorno vermieden. „Der Ganzheitsanspruch fällt weg [...]. Das Fragment in der Kunst und im Leben wird somit zwar nicht überschaubar, aber es ermöglicht den Angriff auf das System, auf den Mythos der Einheit. Das Fragment als solches unterläuft den Einheitsglauben und ermöglicht der Einzelkunst, dem Einzelnen, als Parzelle die Autonomie im Raum der Moderne.“<sup>310</sup> Damit offenbaren die Zürcher Dada-Abende, dass die Vereinigung der Künste immer mit Schwierigkeiten und, im Falle einer Kombination innerhalb eines Werks, mit ordnenden oder gar zwingenden Eingriffen zu tun hat.

Von den Dadaisten am emphatischsten bezieht sich Kurt Schwitters auf das Konzept des Gesamtkunstwerks. Dieser entwickelt, als tonangebende Figur des Dada-Kreises in Hannover, parallel zu den anderen Dadaisten die von ihm so bezeichnete – die zweite Silbe des Wortes „Kommerzbank“ beziehungsweise des Vorgängers „Kommerz- und Privatbank“ entlehnend, die beim Collagieren übrig geblieben ist<sup>311</sup> – „Merz“-Kunst: „Ende 1918 erkannte ich, dass alle Werte nur durch Beziehungen untereinander bestehen [...][.] Mein letztes Streben ist die Vereinigung von Kunst und Nichtkunst zum Merz-Gesamtweltbilde“<sup>312</sup>. Schwitters wollte, im Gegensatz zu vielen anderen Dadaisten, nicht bloss die bürgerliche Kultur erodieren, sondern Bürgertum und Proletariat als kontrahierende Klassen überhaupt überwinden:

Ich fordere die Merzbühne. Ich fordere die restlose Zusammenfassung aller künstlerischen Kräfte zur Erlangung des Gesamtkunstwerkes. Ich fordere die prinzipielle Gleichberechtigung aller Materialien, Gleichberechtigung zwischen

<sup>307</sup> Vgl. Ebd., S. 9 f.

<sup>308</sup> „Aura“ wird hier im Sinne Benjamins verstanden, der von einem Verlust dieser infolge der technischen Reproduktionsmöglichkeiten spricht. Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935), in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Band I, Werkausgabe Band 2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, S. 431–469.

<sup>309</sup> Vgl. Dayan (2014), S. 11.

<sup>310</sup> Finger (2006), S. 69.

<sup>311</sup> Vgl. Seifert (2004), S. 137. Vgl. auch Szeemann (1983), S. 321.

<sup>312</sup> Kurt Schwitters: *Das Literarische Werk*, Bd. 5, hrsg. von Friedhelm Lach, Köln 1981, S. 84. Zit. nach Finger (2006), S. 69.

Vollmenschen, Idiot, pfeifendem Drahtnetz und Gedankenpumpe. [...] Die Kunst, wie wir sie wollen, die Kunst ist weder proletarisch noch bürgerlich, denn sie entwickelt Kräfte, die stark genug sind, die ganze Kultur zu beeinflussen, statt durch soziale Verhältnisse sich beeinflussen zu lassen. [...] Das, was wir hingegen vorbereiten, ist das Gesamtkunstwerk, welches erhaben ist über alle Plakate, ob sie für Sekt, Dada oder Kommunistische Diktatur gemacht sind.<sup>313</sup>

Damit wahrt die Kunst ihre Autonomie gegenüber der gesellschaftlichen Ideologisierung beziehungsweise Instrumentalisierung<sup>314</sup> – verliert aber zugleich an dem von den Dadaisten ausgiebig erprobten Potential, die Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst abzarbeiten, also produktiv zu nutzen.<sup>315</sup> Schwitters schuf Werke, in denen er verschiedene Künste zu synthetisieren versuchte, beispielsweise in der *Ursonate* – einem Lautgedicht, das in musikalische Sätze gegliedert und formell der Sonatensatzform nachempfunden ist.<sup>316</sup> Sein ambitioniertestes Werk aber ist der *Merzbau*, ein über mehrere Jahrzehnte dauerndes Projekt einer mit architektonischen Zügen versehenen Raumsulptur<sup>317</sup> – zunächst in Schwitters Wohnung in Hannover vorangetrieben, nach seiner Emigration in mehreren anderen Versionen auch in Norwegen und

---

<sup>313</sup> Schwitters (1981), S. 39, 144. Zit. nach Finger (2006), S. 69, 70. Schwitters hatte die Vision, dass auf der Merzbühne „Körper, Flächen und Linien aus allen erdenklichen Materialien mit Tönen und Geräuschen zu einem abstrakten ‚Merzgesamtkunstwerk‘ verschmelzen soll[...]en“. Caroline Torra-Mattenkloß: Art. „Schwitters, Kurt“, in: *MGG online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, 2016 ff., veröffentlicht im Dezember 2015 (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45455>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). In einem Ausstellungstext ist bei Schwitters von der Zusammenfassung von „Malerei, Skulptur, Architektur, Dichtung, Theater, Typografie und Happening“ die Rede. [Ohne Angabe:] „Kurt Schwitters. MERZ – ein Gesamtweltbild“, Text zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Tinguely, Basel 2004 (<https://www.tinguely.ch/de/ausstellungen/ausstellungen/2004/kurt-schwitters.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>314</sup> Vgl. Finger (2006), S. 70.

<sup>315</sup> Schwitters kritisierte in diesem Zusammenhang den Dadaisten Richard Huelsenbeck, der seiner Meinung nach die Kunst zu stark mit politischem Engagement verband. Vgl. Torra-Mattenkloß (2016 ff.).

<sup>316</sup> Vgl. Torra-Mattenkloß (2016 ff.).

<sup>317</sup> Schwitters' architektonisches Interesse brachte ihn auch in die Nähe des Bauhauses, wo er wiederholt gastierte. Vgl. Elizabeth Burns Gamard: *Kurt Schwitters' Merzbau. The Cathedral of Erotic Misery*, New York 2000, S. 131. Aufgrund seiner vielfältigen künstlerischen Verbindungen wird er zeitweise auch als Bindeglied zwischen Dada und Bauhaus charakterisiert. Vgl. [Ohne Angabe:] „Bauhaus, Dada und die Folgen“ – Lesung und Vortrag mit Hermann Wiedenroth“, in: *Celle Heute*, 2019 (<https://celleheute.de/bauhaus-dada-und-die-folgen-lesung-und-vortrag-mit-hermann-wiedenroth>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Am Bauhaus sind deutliche Tendenzen zu einem gesamthaften Anspruch von Kunst festzustellen. So spricht Walter Gropius 1919 in seinem Manifest von einer „Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen“ im Dienste eines „Einheitskunstwerks“. Walter Gropius: „Bauhaus-Manifest“, in: Thomas Anz und Michael Stark (Hrsg.): *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*, Stuttgart 1982, S. 557–559, hier: S. 557 f. Zit. nach: Christoph Zeller: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970 (=spectrum Literaturwissenschaft, 23)* hrsg. von Angelika Corbineau-Hoffmann und Werner Frick, Berlin/New York 2010, S. 70. Ähnlich wie Wagner intendierten Gropius und der am Bauhaus ebenfalls einflussreiche Oskar Schlemmer die vollständige Identifikation des Publikums mit der Kunst. Schlemmer ist mitverantwortlich für die Konzeption des *Triadischen Balletts*, einem der bekanntesten avantgardistischen Bühnenwerke der 1910er und 1920er Jahre. Zum Bauhaus in der Nachfolge Wagners generell, vgl. auch: Koss (2010), S. 207–243; Vinzenz (2018), S. 206–210. Die Architektur als Gattung wird überhaupt oft als inhärent Gesamtkunstwerk-artig charakterisiert; darauf wird hier aber nicht genauer eingegangen.

England.<sup>318</sup> Die Plastik ist so konzipiert, dass sich der Betrachter hindurch bewegen kann und somit das Kunstwerks selbst mitkonstituiert.<sup>319</sup>

Schwitters' primäre Verfahrensweise der Montage beziehungsweise Collage verbindet ihn mit den Surrealisten, die ihre eigene künstlerische Bewegung anfangs der 1920er Jahre aus den Ideen des Paris-Dadaismus heraus entwickelten.<sup>320</sup> Das Künstlerkollektiv um André Breton verstand sich als revolutionär und wollte durch seine Kunst direkten Einfluss auf das gesellschaftliche Bewusstsein ausüben<sup>321</sup>; dies wird nicht zuletzt daran ersichtlich, dass die wichtigste surrealistische Zeitschrift zunächst den Titel *Révolution surréaliste*, und später *Le Surréalisme au Service de la Révolution* trug.<sup>322</sup> Gelingen sollte dies durch einen Bewusstseinswandel, eine neue Realität durch den Einbezug des Unbewussten und des Traumes. So heisst es im ersten surrealistischen Manifest von Breton: „Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität.“<sup>323</sup> Beeinflusst von Freuds Psychoanalyse und im Speziellen seiner *Traumdeutung*, versuchen die Surrealisten, den rationalen Verarbeitungsprozess durch die Methoden „Traumassoziationen, automatisches Diktat des Unbewussten, Halluzination, Rauscherlebnisse<sup>324</sup> und weitere ‚künstlerische‘ Verfahrensweisen“ zu unterbinden und so die logische Wahrnehmung zu relativieren.<sup>325</sup> Dabei spielt das Prinzip der Grenzüberschreitung eine wichtige Rolle – „sei es die Grenze zwischen passivem oder aktivem Bewusstsein, jene zwischen Normalität und Wahnsinn oder die zwischen Leben und Tod.“<sup>326</sup> Die surrealistische

---

<sup>318</sup> Vgl. „Kurt Schwitters. MERZ – ein Gesamtweltbild“. Der Bau in Schwitters' Hannover Wohnung wurde 1943 bei einem Bombenangriff zerstört, die nach der Emigration entstandenen sind nur noch teilweise erhalten.

<sup>319</sup> Vgl. Ebd. Damit kann der *Merzbau* als eine frühe Form der Installationskunst angesehen werden; ebenso bietet sich das Werk aufgrund des Einbezugs des Betrachters zu einer Kritik aus rezeptionsästhetischer Sicht an. Diese Faktoren deuten auf die kunsthistorische und -philosophische Fortschrittlichkeit des *Merzbaus* hin.

<sup>320</sup> Vgl. Seifert (2004), S. 142 ff.

<sup>321</sup> Einige Surrealisten – darunter Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Pierre Unik sowie René Magritte – waren auch Mitglieder einer kommunistischen Partei. Vgl. [Ohne Angabe:] „Surrealismus“, in: *Art in Words* [ohne Angabe des Veröffentlichungsjahrs] (<https://artinwords.de/surrealismus/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021); Ekkehard Tanner: „Luxus des Denkens“, in: *Schirn Mag*, 2017 ([https://www.schirn.de/magazin/kontext/magritte/magritte\\_als\\_kommunist/](https://www.schirn.de/magazin/kontext/magritte/magritte_als_kommunist/), zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Das Kollektiv wird zwar immer wieder betont, doch scheint Breton letztlich doch als eine Art Diktator der Bewegung agiert zu haben; so wurden zahlreiche Surrealisten verbannt, weil sie nicht vollends mit dessen dogmatischen Vorstellungen übereinstimmten. Vgl. Seifert (2004), S. 142; Niklaus Oberholzer: „Surrealismus Schweiz“, in: *Journal21.ch*, 2018 (<https://www.journal21.ch/surrealismus-schweiz>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>322</sup> Vgl. Seifert (2004), S. 143.

<sup>323</sup> André Breton: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbeck bei Hamburg 1968, S. 18. Zit. nach Marquard (1983), S. 45.

<sup>324</sup> Immer wieder greifen die Surrealisten dafür auf Alkohol und andere Drogen zurück und stellen sich in dieser Hinsicht in die Nachfolge Baudelaires und des ‚Club des Hachichins‘. Vgl. Seifert (2004), S. 158 ff. Vgl. auch Fussnote 229.

<sup>325</sup> Seifert (2004), S. 145, 148. Dieser Entwurf einer Antithese zur rein rationalen Wirklichkeit verbindet den Surrealismus auch mit dem Grundprinzip der Romantik.

<sup>326</sup> Ebd., S. 152. Seifert bringt diese Grenzüberschreitungen bezüglich der Bedingung durch die jeweilige kulturelle Prägung, die Breton seinerseits einräumte, u. a. in Verbindung mit den Überlegungen Michel Foucaults – dort auch in Bezug auf die Abweichung von der Norm, der sich die Surrealisten überhaupt vertieft widmeten – sowie

Bewegung umfasst mit Literatur, Theater, Malerei, Musik, Tanz, Plastik und Architektur alle klassischen Künste.<sup>327</sup> Als am geeignetsten für ihre Grundsätze erweisen sich aber die Medien Fotografie und, ganz besonders, der Film. Dieser nämlich macht es möglich, durch Montage und Überblendung die Bewusstseinsassoziationen besonders glaubhaft und unmittelbar darzustellen. Das Prinzip der Überblendung entstand jedoch nicht erst mit dem neuen Medium, denn es taucht bereits vor den ersten Filmen in surrealistischen Gemälden auf – etwa in René Magrittes *Die grossen Reisen* von 1926.<sup>328</sup> Frühe Filmexperimente wurden mitunter von René Claire und Francis Picabias, Antonin Artaud oder Man Ray gemacht.<sup>329</sup> Als Paradebeispiele für den surrealistischen Film gelten aber *Un chien andalou* von 1929 und *L'Âge d'Or* von 1930 – beides Zusammenarbeiten von Luis Buñuel und Salvador Dalí.<sup>330</sup> Der Film bot den Surrealisten wie kein anderes Medium die Möglichkeit, menschliche Fantasien eindrücklich darzustellen, empirische Gesetzmässigkeiten wie Zeit oder Raum ausser Kraft zu setzen und die Zuschauer mit Schreckensbildern zu animieren.<sup>331</sup> Dass das Medium auch durch dessen immersive Qualität wirkt und unter anderem deshalb in der breiten Bevölkerung Anklang findet, scheint die surrealistischen Künstler nicht gestört zu haben; es kann dies auch als „Sympathie für die Massenkultur“<sup>332</sup> verstanden werden – ähnlich, wie eine solche bereits bei den Dadaisten zu beobachten ist.<sup>333</sup>

---

Norbert Elias und Baudrillard. Vgl. Ebd., S. 155. Dass hier mit Foucault und Baudrillard zwei postmoderne Philosophen genannt werden, scheint kein Zufall; der Surrealismus – dasselbe gilt auch für Dada – wird gerne als den postmodernen Grundgedanken bereits in sich tragend charakterisiert. Möglicherweise auch deshalb treffen surrealistische Werke, insbesondere in der Gattung Film, bis heute auf ein vergleichsweise grosses Publikum.

<sup>327</sup> Vgl. Oberholzer (2018); Seifert (2004), S. 148.

<sup>328</sup> Vgl. Regine Prange: „Der Surrealismus“, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Nr. 10, 2000, S. 41–50, hier: S. 47 f.

<sup>329</sup> Vgl. Uwe M. Schneede: „Schockästhetik: Der surrealistische Film 1927–1930“, in: Ders. (Hrsg.): *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*, München 2006 S. 194–202, hier: S. 195 ff.

<sup>330</sup> Bemerkenswerterweise verwendet *Un chien andalou* zur Begleitung – Buñuel spielte die Musik via Phonograph von hinter der Leinwand – Ausschnitte aus Wagners *Tristan und Isolde*, die aber durch argentinische Tangos kontrastiert werden. Vgl. Torben Sangild: „Buñuel’s Liebestod – Wagner’s Tristan in Luis Buñuel’s early films: *Un Chien Andalou* and *L’Âge d’Or*“, in: *JMM: The Journal of Music and Meaning*, Vol. 13, 2014/2015, S. 20–59, hier: S. 20 (<http://www.musicandmeaning.net/articles/JMM13/TorbenSangildJMM13.pdf>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Vgl. auch: „Luis Buñuel talks about the 1st film he saw & the 1st film he made, ‚Un Chien Andalou‘ (1929)“, Interview mit Luis Buñuel, 2015 von *Eyes on Cinema* hochgeladen, hier besonders: 0:00–0:38 und 3:12–3:22 (<https://www.youtube.com/watch?v=AdYFngjF8XQ>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021, Stand 29. März 2021 wurde das Video privatisiert).

<sup>331</sup> Vgl. Schneede (2006), S. 194.

<sup>332</sup> Regine Prange: „Buñuel – Dalí – Magritte: Die surrealistische Fiktionalisierung der Montage“, in: Thomas Hensel, Klaus Krüger und Tanja Michalsky (Hrsg.): *Das bewegte Bild. Film und Kunst*, München 2006, S. 337–371, hier: S. 340.

<sup>333</sup> Adorno indessen – anstelle einer grundlegenden Auseinandersetzung mit dem Medium soll hier nur eine exemplarische Stellungnahme aus seiner Position heraus folgen –, der wiederholt gegen die Gefahr einer solchen Massenkultur warnte, sah im Film ebenfalls naturgemäss das Potential eines die Künste verbindenden Mediums; er und Max Horkheimer bezeichnen ihn respektive das Fernsehen, so Borchmeyer, in der *Dialektik der Aufklärung* deshalb als „Erfüllung des ‚Traums vom Gesamtkunstwerk‘“: „Die Übereinstimmung von Wort, Bild und Musik gelingt um so viel perfekter als im Tristan, weil die sinnlichen Elemente, die einspruchslos allesamt die Oberfläche der gesellschaftlichen Realität protokollieren, dem Prinzip nach im gleichen technischen Arbeitsgang produziert werden und dessen Einheit als ihren eigentlichen Gehalt ausdrücken. Dieser Arbeitsgang integriert alle Elemente

Eine neue Art des Gesamtkunstwerks errichteten die Surrealisten, in einer späten Schaffensphase, in Form der *Exposition internationale du surréalisme* 1938 in der Galerie Beaux-Arts in Paris. Für die aufwändige Ausstellung trafen die wichtigsten Köpfe der Bewegung zusammen, um ein kollektives Gesamtkunstwerk, eine Selbstinszenierung und künstlerische Manifestation zu schaffen: Breton und Paul Éluard – einer der bedeutendsten surrealistischen Lyriker – waren verantwortlich für die Organisation, Marcel Duchamp, Dalí und Max Ernst hatten eine generell beratende Funktion in der Konzeption, Ray übernahm die Handhabung der Beleuchtung und Wolfgang Paalen, der den Surrealisten vergleichsweise spät ‚beitrat‘, war „für Wasser und Buschwerk zuständig.“<sup>334</sup> Die Ausstellung war ein Gemeinschaftswerk, wenngleich die Beziehungen unter den Künstlern – so zwischen Breton und Éluard aufgrund des radikalen Kommunismus des Letzteren sowie zwischen Ernst und Dalí aufgrund der Sympathie mit Francisco Francos Faschismus des Letzteren – jeweils bereits, mehr oder weniger stark, in die Krise geraten waren.<sup>335</sup> Das Prinzip der Kollektivausstellung war 1938 nicht ein komplett neues, denn die Surrealisten praktizierten dieses bereits einige Male davor erfolgreich: 1925 in der Galerie Pierre in Paris unter dem Titel „La Peinture surréaliste“<sup>336</sup>, 1928 in der Galerie Au Sacre du Printemps<sup>337</sup> sowie 1931 mit der ersten Ausstellung der Surrealisten in den USA im Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut.<sup>338</sup> Die *Exposition* in der Galerie Beaux-Arts, auf der neben Kreationen der genannten führenden Surrealisten auch solche von Hans Arp, Giorgio de Chirico, Alberto Giacometti, Magritte, Joan Miró, Meret Oppenheimer, Yves Tanguy, Raoul Ubac und Sophie Taeuber-Arp ausgestellt wurden<sup>339</sup>, sollte aber nicht nur surrealistische Werke präsentieren, sondern im Präsentationsrahmen selbst die Ideale des Surrealismus zum Vorschein kommen lassen.<sup>340</sup> Die präsentierten Objekte stellten eine Kombination aus natürlichen und

---

der Produktion, von der auf den Film schielenden Konzeption des Romans bis zum letzten Geräuscheffekt.“ Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5: ‚Dialektik der Aufklärung‘ und Schriften 1940–1950, Frankfurt am Main 1987, S. 148. Zit. nach Borchmeyer (2016 ff.). Das Fernsehen gehe insofern weiter als der Film, als es die Künste „organsiert“; es ist die Form „in der sich alle anderen Formen vereinigen“. Simon Baier: „Hat das Gesamtkunstwerk eine Zukunft?“, in: *Utopie Gesamtkunstwerk*, hrsg. von Agnes Husslein-Arco, Harald Krejci und Bettina Steinbrügge, Köln 2012, S. 67–70, hier: S. 68. Vgl. zum Film als Gesamtkunstwerk auch die Positionen Kracauers: Koss (2010), S. 202 f. Generell wohl am intensivsten mit den Surrealisten setzte sich von den Philosophen aus dem weiteren Umkreis der Frankfurter Schule Benjamin auseinander. Vgl. zur Rezeption durch Benjamin u. a.: Linda Maeding: „Zwischen Traum und Erwachen: Walter Benjamins Surrealismus-Rezeption“, in: *Revista de Filologia Alemana*, Vol. 20, 2012, S. 11–28.

<sup>334</sup> Schneede (2006), S. 207.

<sup>335</sup> Vgl. Ebd., S. 208. Schneede vermutet, dass die Ausstellung von Breton als „grosse[r] Akt der Versöhnung“ geplant war.

<sup>336</sup> Vgl. Ebd., S. 220.

<sup>337</sup> Vgl. Ebd., S. 78.

<sup>338</sup> Vgl. Ebd., S. 224.

<sup>339</sup> Vgl. Nigel Korte (übersetzt von Siobhan Leddy): „Exposition internationale du surréalisme, Galerie Beaux Arts, Paris, 1938“, in: *Ada Invitations. A Collaborative Research Project on the Collection of Invitation Cards* [ohne Angabe des Veröffentlichungsjahrs] (<https://ada-invitations.de/cpt-einladungen/exposition-internationale-du-surrealisme-galerie-beaux-arts-paris-1938/>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>340</sup> Vgl. Volker Zotz: *André Breton*, Reinbeck bei Hamburg 1990, S. 109.

kulturellen Objekten dar und gaben insofern die geforderte Synthese aus rationalen und irrationalen Realitäten wieder.<sup>341</sup> Der zentrale Raum vermittelte durch die Ausstattung so die Atmosphäre einer Grotte „als Inbild des Unbewussten und der bösen Ahnungen, die Ausstellung als begehbare Inneres.“<sup>342</sup> Insgesamt erhoben die Organisatoren den Anspruch, mit der Ausstellung eine Zusammenfassung des Gesamtwerks der surrealistischen Bewegung zu produzieren. Die ganze, verschiedenste Gattungen umfassende, Vielfalt an entstandener Kunst sowie das theoretische Grundgerüst – zusätzlich zum Ausstellungskatalog wurde ein „Dictionnaire abrégé du surréalisme“ veröffentlicht – sorgten dafür, dass die Ausstellung zu einer Art Geschichte des Surrealismus wurde, geschrieben von den Protagonisten selbst.<sup>343</sup>

#### 2.4: Joseph Beuys und der ‚erweiterte Kunstbegriff‘

Die *Exposition* der Surrealisten übte hinsichtlich der konzeptionellen Durchdachtheit, der Eigeninszenierung und der Aufwertung von natürlichen Gegenständen grossen Einfluss auf kommende Ausstellungen aus; besonders seit den 1960er Jahren ist dieser Beeinflussung deutlich erkennbar.<sup>344</sup> Eine Künstlerpersönlichkeit, die die Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg durch innovative und provokative Ausstellungen prägte und in jener Hinsicht immer wieder an die Surrealisten anschloss, ist Joseph Beuys.<sup>345</sup> Dieser entwickelt, nachdem er sich vom zeitgenössischen Kunstbetrieb weitgehend desillusioniert zeigt, sein ganz eigenes Verständnis von Kunst, das sich bei ihm letztlich zu seiner systematischen Theorie festigt. Beuys vertritt einen ‚erweiterten Kunstbegriff‘ – die Kunst reicht nach seiner Auffassung in alle Lebensbereiche hinein, deshalb gilt für ihn auch das Diktum „[J]eder Mensch ist ein Künstler“<sup>346</sup>. Er versteht Kunst, nach dem Zurücklassen der traditionellen beziehungsweise modernen Verständnisses davon, als „anthropologisch[...]“, „menschenbezogen[...]“<sup>347</sup> – in diesem Zusammenhang ist

---

<sup>341</sup> Die Unterscheidung zwischen Natur und Kultur wird hier in Bezug auf die direkte kausale Ursprünglichkeit der menschlichen Involviertheit verstanden: „Kulturelles“ meint also das unmittelbar vom Menschen Geschaffene, während „Natürliches“ nicht ohne eingehendere Reflexion auf die menschliche Kreation zurückgeführt werden kann.

<sup>342</sup> Schneede (2006), S. 213.

<sup>343</sup> Vgl. Ebd., S. 212.

<sup>344</sup> Vgl. Ebd.

<sup>345</sup> Vgl. Uwe M. Schneede: „Exposition internationale du Surréalisme, Paris 1938“, in: Bernd Klüser und Katharina Hegewisch (Hrsg.): *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt am Main/Leipzig 1991, S. 94–101, hier: S. 100. Vgl. darin auch das Kapitel „Die Ausstellung als Gesamtkunstwerk“. Insbesondere mit der Ausstellung BEUYS im Städtischen Museum Abteiberg in Mönchengladbach 1967 habe sich Beuys an das surrealistische Ausstellungsprinzip angelehnt.

<sup>346</sup> Theo Altenberg und Oswald Oberhuber: *Gespräche mit Beuys. Joseph Beuys in Wien und am Friedrichshof*, Klagenfurt 1988, S. 134. Zit. nach: Angelika Wiehl: *Studienbuch Waldorf-Schulpädagogik*, Bad Heilbrunn 2019, S. 119.

<sup>347</sup> Ebd.

auch sein Ausdruck der ‚Sozialen Plastik‘ zu verstehen: alles gesellschaftliche Agieren sei Kunst und alle Kunst könne somit gesellschaftlich wirken.<sup>348</sup> Das plastische Material dient ihm dabei als Metapher; „Hitze und Kälte“ stehen für „Natur und Geist“ – also die Grundkategorien des menschlichen Lebens<sup>349</sup>; die Aggregatzustände fest und flüssig markieren die äusseren Punkte einer Transformation.<sup>350</sup> Beuys’ dualistische Sicht ist inspiriert von Steiners Anthroposophie; er leitet daraus „die Synthese aus Logik (nach Beuys: kristallines Prinzip, Ordnung, [...] Statik, [...] Denken in Quantitäten, lineare Wissensakkumulation) und Intuition (organisches Prinzip, Chaos, Wärme- und Bewegungsenergie, [...] Denken in Qualitäten, zyklisch-kosmische Urweisheiten)“<sup>351</sup> ab. Folgt man dem Konzept der ‚Sozialen Plastik‘, so kann entsprechend von einer Erweiterung des Materials im Sinne Adornos gesprochen werden, das nun auch ausdrücklich Alltagsgegenstände, Pflanzen, Tiere, Menschen oder gesellschaftliche Zustände im Allgemeinen umfasst. Mit der Erweiterung des Kunstbegriffs erklärt Beuys im Grunde das Leben eines jeden Menschen zu einem Gesamtkunstwerk.<sup>352</sup> Die Kunst sei die einzige Möglichkeit dafür, wie das Hinausgehen über die gescheiterten Gesellschaftssysteme bewältigt werden könne:

Mein Erweiterter Kunstbegriff ist die einzige Möglichkeit, die herrschenden Verhältnisse zu überwinden. [...] Die Kreativität ist das wahre Kapital. Politische Parteien, der Begriff Politik überhaupt sind dagegen Unsinn. Die Gesellschaft gilt es zu einem Kunstwerk zu machen. Die moderne Kunst ist tot. Es gibt keine

---

<sup>348</sup> Primär wird Beuys hier ausgehend von seinen eigenen Worten behandelt. Dazu existiert einerseits ein grosser Fundus an (dokumentarischem) Ton- und Filmmaterial, das ihn während der Produktion oder Aufführung seiner Kunst zeigt; andererseits – und daraus kann sein System sowie seine Person am besten gefasst werden – war Beuys ein reger Interviewpartner sowie Teilnehmer an Podiumsgesprächen respektive -diskussionen. Vgl. bspw.: „Joseph Beuys A-Z (Teil 1/2)“ und „Joseph Beuys A-Z (Teil 2/2)“, Zusammenschnitt von Aussagen Beuys’ anhand der in seinem Kosmos essentiellen Begriffe, 2016 von *BeuysTV* hochgeladen (<https://www.youtube.com/watch?v=lmgdVwIqwEo> und <https://www.youtube.com/watch?v=BtPPi587iZg>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021); „Beuys vs Gehlen: Kunst – Antikunst“, Podiumsdiskussion vom 27.1.1970, „Kunst und Antikunst“ mit Joseph Beuys, Max Bense, Max Bill und Arnold Gehlen, 2017 von *Lars Knacken* hochgeladen (<https://www.youtube.com/watch?v=2VLsaY4KGYs>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021); „Joseph Beuys – ‚Frühstücksgespräch‘ (1985)“, 2019 von *BeuysTV* hochgeladen (<https://www.youtube.com/watch?v=sQsdNN5IH08>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021); „Joseph Beuys - Interview („Lebensläufe“), Joseph Beuys im Gespräch mit Hermann Schreiber, 2013 von *BeuysKanal* hochgeladen (<https://www.youtube.com/watch?v=n2rUIRQWruk>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021); „Joseph Beuys im ‚Club 2‘ (1983)“, 2012 von *BeuysKanal* hochgeladen ([https://www.youtube.com/watch?v=J6pS7H\\_24CE](https://www.youtube.com/watch?v=J6pS7H_24CE), zuletzt eingesehen am 29. März 2021); „Joseph Beuys und Michael Ende auf der Suche nach dem sozialen Künstler“, 2017 hochgeladen von *Awe Man* (<https://www.youtube.com/watch?v=QwON1Zd9XwQ>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021); *Beuys*, Dokumentarfilm von Andreas Veiel, 2017. Für einen Überblick und eine Einordnung der einschlägigen Literatur zu Beuys, vgl. Vinzenz (2018), S. 306–307, Fussnote 1001.

<sup>349</sup> Vinzenz (2018), S. 308

<sup>350</sup> Vgl. Ebd., S. 316. Vinzenz bezieht sich hier auf ein 1975 gehaltenes Gespräch von Beuys mit Rainer Ruppmann. Vgl. Volker Harlan, Rainer Ruppmann und Peter Schata: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg 1984, S. 10–25, hier: S. 22.

<sup>351</sup> Vgl. Szeemann (1983), S. 421.

<sup>352</sup> Vgl. Vinzenz (2018), S. 308.

Postmoderne. Nun beginnt die anthropologische Kunst. Nur so sind der Kapitalismus und Kommunismus zu überwinden. [...] Sie sind schon dabei, sich aufzulösen.<sup>353</sup>

Die traditionelle Kunst sei Ausdruck einer übermächtig auf naturwissenschaftliches und materialistisches Denken ausgerichteten Gesellschaft.<sup>354</sup> Beuys ist überzeugt, dass die Freiheit im kreativen Denken, der Bewusstseinsweiterung der Menschen liegt. Er versteht seine Rolle in dieser Hinsicht vor allem darin, mit seiner Kunst Beispiele zu liefern. Dafür greift er gerne auf das Mittel der, nicht selten provokativen, Aktion zurück – Beispiele dafür sind *Wie man einem toten Hasen die Bilder erklärt*, *Filz-TV*, *I like America and America likes me* oder *7000 Eichen*. Letztere – das Pflanzen von 7000 Eichen und das Aufstellen von ebenso vielen Stelen in Kassel ab 1982 – kann im Rahmen seiner sozio-politischen Aktivitäten verstanden werden, für die Beuys auch Parteipolitik betrieb; als Delegierter ist er beteiligt an der Gründung der Grünen Partei und intendiert, sich in den Bundestag wählen zu lassen – wofür ihm schliesslich aber der Rückhalt in politischen Kreisen fehlte.<sup>355</sup> Zudem ist er bereits 1971 Mitbegründer der *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung*, die schlussendlich in die Grüne Partei integriert wird.<sup>356</sup> Beuys versteht es auch, seine eigene Person zu inszenieren; sein Outfit – Jeans, ein weisses Hemd mit Anglerweste und der zum Erkennungszeichen werdende Hut –, seine öffentlichen Auftritte sowie die Weise, in der er sich in den Printmedien darstellen lässt und seine gezielten Provokationen machen ihn schon in den 1970er Jahren zu einer Art ‚Popstar‘.<sup>357</sup> Dazu setzt er die Selbstdarstellung auch künstlerisch um, besonders in *Lebenslauf/Werklaf*: darin schreibt er seinen eigenen Werdegang hinsichtlich des gesamten Lebens als künstlerischem Prozess, angefangen bei seiner Geburt 1921 als „Ausstellung einer mit

---

<sup>353</sup> So präziserte Beuys 1984 in einem Interview mit dem *Spiegel* seinen Kunstbegriff. Zit. nach: Andreas Quermann: „*Demokratie ist lustig*“. *Der politische Künstler Joseph Beuys*, Dissertation an der Freien Universität Berlin, publiziert in Berlin 2006, S. 140. Zit. nach Vinzenz (2018), S. 309.

<sup>354</sup> Vgl. Vinzenz (2018), S. 325.

<sup>355</sup> Dies obwohl Beuys sagt, dass die Kunst an die Stelle der Politik treten soll: „Dass an die Stelle, wo dieser Begriff sich verkörpert und aufschwillt, nämlich meistens in fürchterliche Geschwulste von Bürokratie und dergleichen, ein anderes Prinzip treten muss, nämlich das, wie in Zukunft die verschiedenen Formen von Kräftebereichen in der Gesellschaft aussehen sollen, das heisst, dass der Kunstbegriff an die Stelle der Politik treten muss, dass der Gestaltungsbegriff an die Stelle der Politik treten muss [...]“. Joseph Beuys: „Ein Podiumsgespräch vom 27.1.1983 an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien unter der Leitung von Oswald Oberhuber“, in: Altenberg und Oberhuber (1988), S. 63–108, hier: S. 82. Zit. nach Vinzenz (2018), S. 326. Beuys will nicht die Politik an sich aufheben, sondern sie in seinem Kunstverständnis aufgehen lassen, eine Synthese beziehungsweise Einheit aus Kunst und Politik erreichen. Vgl. auch ebd., S. 341.

<sup>356</sup> Vgl. Christian Thiel: *Das „bessere“ Geld. Eine ethnographische Studie über Regionalwährungen*, Wiesbaden 2011, S. 154 f.

<sup>357</sup> Das Moment der Provokation führt Beuys zu grossen Teilen auf die Fluxus-Bewegung zurück, mit der er sich in frühen Jahren identifiziert. In der von Beuys bestrebten Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst geht er aber noch einen Schritt weiter als die Fluxisten. Vgl. Vinzenz (2018), S. 336 f.

Heftpflaster zusammengezogenen Wunde“.<sup>358</sup> Sowohl in seinen kunsttheoretischen Ausführungen als auch in seinen ‚Kunstwerken‘ selbst – hier im klassischen Sinne und nicht nach Beuys’ Verständnis gemeint – wird immer wieder das Gemeinsame betont. Dies äussert sich unter anderem in Kollaborationen mit Künstlern aus verschiedensten Sparten und Gattungen – beispielsweise der Musik; so pflegt er etwa eine Freundschaft mit John Cage und arbeitet zusammen mit Komponisten wie Nam June Paik, Henning Christiansen oder Mauricio Kagel.<sup>359</sup> Der Einfluss Wagners ist in Beuys’ ganzheitlichem Kunstverständnis zweifellos erkennbar – und Beuys äusserte sich diesbezüglich immer wieder mit spürbarer Faszination<sup>360</sup>; dabei scheint ihn, mehr als die musikdramatische Umsetzung, der anfängliche, politische Impuls Wagners zu interessieren.<sup>361</sup> Bei Beuys wie bei Wagner steht die ‚Befreiung der Menschen‘ durch die Revolution respektive Transformation der Gesellschaft im Mittelpunkt der Überlegungen.<sup>362</sup> Während Wagner dies in der Aufführung seiner Werke in seinem Festspielhaus an einen konkreten ästhetischen Gegenstand und einen spezifischen Ort bindet, geht es Beuys um ein „ständiges Theater“, ein „wirkliches Theater im Sinne des Gesamtkunstwerks“<sup>363</sup> – ein Theater also, das

---

<sup>358</sup> Fiona McGovern: *Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice*, Bielefeld 2016, S. 75, Fussnote 143. Erstmals 1964 veröffentlicht, autorisiert Beuys seinen eigens angefertigten Lebenslauf für die bis heute einflussreiche Beuys-Biographie von Götz Adriani, Winnfried Konnertz und Karin Thomas, die 1973 und danach in mehreren Neuauflagen erschien. Vgl. auch: *Schamanismus als Herausforderung*, Dokumentation des Symposiums 2015 in Bad Alexandersbad, hrsg. von Haringke Fugmann, Norderstedt 2015, S. 159. Auffallend ist die häufige Bezeichnung von Lebensereignissen als „Ausstellung“ – laut McGovern kommt der Begriff im Lebenslauf 26 Mal vor.

<sup>359</sup> Vgl. Vinzenz (2018). Beuys konzipierte z. B. eine Szene für und hat zugleich einen kurzen Auftritt in Kagels Beethoven-Film *Ludwig van*, den dieser anlässlich des 200. Geburtstags Beethovens kreierte. Vgl. *Ludwig van*, Film von Mauricio Kagel, 1970. Kagel selbst ist eine gattungsübergreifende Künstlerfigur, vor allem zwischen Musik, Film und Theater – mitunter prägte er diesbezüglich den Begriff des ‚instrumentellen Theaters‘. Vgl. dazu u. a.: Mauricio Kagel: „Neuer Raum – Neue Musik: Gedanken zum Instrumentalen Theater“, in: *Mobiler Spielraum – Theater der Zukunft*, hrsg. von Karlheinz Braun et al., Frankfurt am Main 1970, S. 115–125. Zit. nach: *Dirigentenbilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik*, hrsg. von Arne Stollberg, Jana Weissenfeld und Florian Henri Besthorn, Basel 2015, S. 302, Fussnote 39. Vgl. auch: Björn Heile: „Instrumentales Theater“, in: Jörn Peter Hiekel und Christian Utz (Hrsg.): *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart/Kassel 2016, S. 289–290, hier: S. 289 f.

<sup>360</sup> Beuys habe nach eigener Aussage „100 mal mehr mit Wagner zu tun [...], als bisher in der Literatur angenommen.“ Antje von Graevenitz: „Erlösungskunst oder Befreiungspolitik. Wagner und Beuys“, in: Gabriele Förg (Hrsg.): *Unsere Wagner. Joseph Beuys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans Jürgen Syberberg*, Frankfurt am Main 1984, S. 11–49, hier: S. 13. Zit. nach Vinzenz (2018), S. 338.

<sup>361</sup> Zu Beuys’ Verhältnis zu Wagner, vgl. u. a.: Udo Bermbach: „Richard Wagner und Joseph Beuys. Über die Fortdauer der Idee des Gesamtkunstwerks“, in: Ders. (Hrsg.): *Opernsplitter. Aufsätze, Essays*, Würzburg 2005, S. 283–294; Jürgen Geisenberger: „Richard Wagner und das Gesamtkunstwerk“, in: Ders. (Hrsg.): *Joseph Beuys und die Musik (=Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 1)*, Marburg 1999, S. 49–55; Vinzenz (2018), S. 338–342; „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“, Diskussion aus dem Jahr 1983 anlässlich der Ausstellung von Szeemann in der Sendung *Nachtschalter unterwegs* des WDR mit Beuys, Szeemann, Bazon Brock, Frei Otto und Wolf Jobst Siedler, Zürich 1983 (Transkription: <https://bazonbrock.de/werke/detail/?id=2293>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Im Folgenden wird die Referenz auf diese Quelle auf den Titel und den Internet-Link sowie das letzte Einseh-Datum beschränkt. Die Diskussion wurde 2014 am *Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe* nachgestellt und unter der Regie von Christian Matthiessen als „Theorie-Installation“ aufgeführt (online verfügbar, unter: <https://zkm.de/media/video/der-hang-zum-gesamtkunstwerk>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>362</sup> Vgl. Vinzenz (2018), S. 338–340.

<sup>363</sup> Graevenitz (1984), S. 27. Zit. nach Vinzenz (2018), S. 341.

sich, frei nach William Shakespeares berühmt gewordenem Monologbeginn aus *As you Like It*, auf der ‚Bühne des Lebens‘ abspielt.<sup>364</sup> Beuys selbst beschreibt den Bezug treffenderweise wie folgt: „[...] das soziale Kunstwerk und die Gesellschaft als Kunstwerk, als Utopie, die Gesellschaft als das höchste Kunstwerk, was sogar über die Einzelkunstwerke hinausreichen soll. Das ‚Gesamtkunstwerk‘ könnte man es auch nennen.“<sup>365</sup>

## 2.5: Avantgardistische Popmusik und Pop-Musik

Beuys verkörpert mit seinem erweiterten Kunstbegriff den Zeitgeist der 1960er und 1970er – eine Zeit, in der so viele einst fest etablierte gesellschaftliche und kulturelle Grenzen ins Wanken kamen. Es ist – besonders im englischsprachigen Raum – auch die bedeutendste Zeit der Pop Art, die die seit Beginn des Jahrhunderts zu beobachtende und durch postmoderne Ansätze der Philosophie verstärkte tendenzielle Öffnung beziehungsweise Überbrückung zwischen ‚Hochkultur‘ und ‚Populärkultur‘ weiter vorantreibt.<sup>366</sup> Diese Tendenz wird unter anderem

---

<sup>364</sup> Gemeint ist folgender Ausspruch: „All the world’s a stage, And all the men and women, meere [sic] Players; They haue [sic] their *Exits* and their *Entrances*, And one man in his time playes [sic] many parts [...].“ William Shakespeare: *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. Published According to the True Originall Copies*, gedruckt von Isaac Jaggard und Edward Blount, London 1623, S. 194.

<sup>365</sup> Joseph Beuys und Michael Ende: *Kunst und Politik. Ein Gespräch*, Wangen 1989, S. 21. Zit. nach Vinzenz (2018), S. 342.

<sup>366</sup> Bereits in den 1910er und 1920er Jahren ist eine zunehmende Integration von populären Kunstformen in die ‚Hochkultur‘ zu beobachten, so in der Musik z. B. bei Strawinsky, der in seinen Kompositionen verschiedene populäre Musikstile wie Jazz, Tango, Polka oder Ragtime verarbeitete. Vgl. Eichel, S. 44. Die Avantgarde-Künstler dürften v. a. an der Lebensnähe und der Unmittelbarkeit von Populärkultur interessiert gewesen sein. Vgl. stellvertretend: Andreas Huyssen: *After the Great Divide. Modernism, mass culture, postmodernism*, Bloomington 1986. Zit. nach: Annegret Heitmann und Stephan Michael Schröder: „PopAvant – zum Verhältnis von Populärkultur und Avantgarde“, in: Dies. (Hrsg.): *PopAvant – Verhandlungen zwischen Populärkultur und Avantgarde in Dänemark*, München 2012, S. 7–22, hier: S. 11–13. Die begriffliche Unterscheidung von ‚Hochkultur‘ und ‚Populärkultur‘ ist aus heutiger Perspektive – auf Grundlage der gesellschaftlichen Entwicklungen und der kritischen Auseinandersetzung mit dem Konzept jener Sphären – problematisch; deshalb sind die Begriffe bei der Einführung in einfache Anführungszeichen gesetzt und werden im Sinne historischer Begrifflichkeiten – wie sie bis ca. in die 1960er Jahre hinein verwendet wurden – verstanden. Im Englischen existieren ähnliche Dichotomien, wie bspw. ‚high‘ art und ‚low art‘, ‚uptown‘ und ‚downtown‘ oder ‚high brow‘ und ‚low brow‘; letztere zwei weisen bereits begrifflich auf die sozialhierarchischen Bedingungen hin, die bei solchen Unterscheidungen stets berücksichtigt werden sollten. Vgl. Martha Brech: „Gegenwärtige Tendenzen der Avantgarde im Zwischenbereich von E- und U-Musik“, in: *Alternativen*, hrsg. von Johannes Fritsch, Mainz 1998, S. 24–39, hier: S. 24 f.; Dimitri Liebsch und Axel Spree: „Erbschaft jener Zeit? Zu den Verhältnissen von historischer Avantgarde und Pop“, in: Thomas Hecken (Hrsg.): *Der Reiz des Trivialen. Künstler, Intellektuelle und die Popkultur*, Opladen 1997, S. 141–162, hier: S. 141 f. Die Konkretisierung der Begriffsproblematik findet sich in der Musik respektive der Musikwissenschaft, wo sich die Unterscheidung zwischen ‚E-Musik‘ – auch ‚Kunstmusik‘ – und ‚U-Musik‘ etablierte, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aber vermehrt hinterfragt wurde. Vgl. u. a.: Carl Dahlhaus: „Ist die Unterscheidung zwischen E- und U-Musik eine Fiktion?“, in: *Musik zwischen E und U*, hrsg. von Ekkehard Jost, Mainz 1984, S. 11–24. Vgl. auch, bereits bei Adorno: Theodor W. Adorno: „On popular music“, in: *Studies in Philosophy and Social Science*, No. 9, 1941, S. 57–68, hier: S. 57–60 („The two spheres of music“). Vgl. aktueller: *Populär vs. Elitär? Wertvorstellungen und Popularisierungen der Musik heute*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz 2013; „High“ and „Low“. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Thomas Wegmann und Norbert Christian Wolf, Berlin/Boston 2012, insbesondere: Thomas Hecken: „Bestimmungsgrößen von high und low“, S. 11–25.; Simone Hohmaier: „Crossing the Line. Musikalischer Transfer zwischen Neuer Musik und Popmusik“, in: *Dialoge und Resonanzen. Musikgeschichte zwischen den Kulturen*, hrsg. von Ivana

sichtbar im Bezug von Populärmusik auf die historischen Avantgarden.<sup>367</sup> Dimitri Liebsch und Axel Spree stellen in „Erbschaft jener Zeit? Zu den Verhältnissen von historischer Avantgarde und Pop“ einen Vergleich zwischen Avantgarden und Popkultur, speziell Popmusik auf, der den Kategorien „Produzent“, „Produkt“ und „Publikum“ folgt.<sup>368</sup> Darin konstatieren die Autoren, dass sich das Bild des Kunstproduzenten in den Avantgarden – sicherlich bei den Dadaisten und Surrealisten, etwas weniger bei den italienischen Futuristen – vom traditionellen des schöpferischen, nicht selten als Genie vorgestellten Einzelkünstlers zu einem der Profanität gewandelt hat, oft ausgedrückt durch die expliziten Zusammenarbeiten von Künstlern. Eine solche Tendenz zur Kollaboration ist auch im Pop zu beobachten, indem der Produktionsprozess meist einer klaren Arbeitsteilung – vom Autor über den Produzenten bis zum Interpreten – unterliegt.<sup>369</sup> Gleichzeitig finden sich neben diesem kollektiven Zug neue Optionen für die individuelle Produktion von Musik – ermöglicht durch die technischen und technologischen Entwicklungen, die zu ‚digital audio workstations‘ oder generell ‚home recording‘ führten.<sup>370</sup> Auch die Avantgarden, im Besonderen die Futuristen, waren bestrebt, die neuesten technischen Errungenschaften künstlerisch produktiv zu nutzen – manifestiert etwa in Luigi Russolos Geräuschkunst, deren Einfluss auf Klangexperimente im 20. Jahrhundert unbestritten ist.<sup>371</sup> In den avantgardistischen Bewegungen zeichnet sich laut Liebsch und Spree weiter eine Diffusion von Künstler und Werk – letztlich ein ‚Abbau‘ des Werkbegriffs – ab. Auch im Pop greift das traditionelle Werkverständnis nicht mehr – anstatt einer schriftlichen Aufzeichnung, in der Regel einer Partitur, erweist sich hier die Audioaufnahme als primäre Quelle.<sup>372</sup> Ebenso sei in den

---

Rentsch, Walter Kläy und Arne Stollberg, München 2011, S. 173–188. Zu Musik der Postmoderne und dem Verhältnis von ‚Hoch-‘ und ‚Populärkultur‘, vgl. u. a.: David Beard and Kenneth Gloag: Art. „Postmodernism“, in: Dies. (Hrsg.): *Musicology*, London 2005, S. 140–145; Mahnkopf: „Musical Modernity. From Classical Modernity up to the Second Modernity – Provisional Considerations“; Kramer (1999).

<sup>367</sup> Im Folgenden wird „Populärmusik“ mehrheitlich mit „Popmusik“ abgekürzt. Mit „Populärmusik“ oder „Popmusik“ (vielfach auch zusätzlich abgekürzt als „Pop“ bezeichnet) ist hier im weitesten Sinne Musik seit ca. 1950 gemeint, die in – zunächst vorwiegend ausgehend vom angloamerikanischen Raum – der breiten westlichen Gesellschaft rezipiert wurde und wird; sie ist zudem eng gebunden an die mediale Verbreitung über Radio und Fernsehen. Typischerweise gilt Rock ‘n’ Roll als erste grosse Popmusik-Bewegung.

<sup>368</sup> Liebsch und Spree (1997), vgl. Fussnote 366.

<sup>369</sup> Vgl. Liebsch und Spree (1997), S. 144 ff., 152 ff.

<sup>370</sup> Vgl. Ebd., S. 152–153. Für eine umfassende Untersuchung von Popmusik im Kontext einer Digitalkultur, vgl. u. a.: Werner Jauk: *pop/music + medien/kunst. Der musikalisierte Alltag der digital culture*, Osnabrück 2009. Auf die digitalen Möglichkeiten der Musikproduktion wird auch Teil IV noch näher eingegangen.

<sup>371</sup> Vgl. Liebsch und Spree (1997), S. 144, 147. Vgl. auch: Luigi Russolo: *Die Geräuschkunst* (1913), in: Asholt und Fährnders (1995), S. 30–32.

<sup>372</sup> Vgl. Liebsch und Spree (1997), S. 146–147, 153–156. Eine zusätzliche Herausforderung stellt sich im Zuge der technischen und technologischen Entwicklung insofern dar, als – gerade bei Techniken wie dem ‚sampling‘, aber auch dem noch jungen Phänomen des e-Players – nicht mehr immer klar zwischen Autor und Interpret unterschieden werden kann. Vgl. zu e-Playern u. a.: Harry Lehmann: „ePlayer“, in: Ders. (Hrsg.): *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012, S. 22–28. Im Folgenden wird die Referenz auf diese Quelle auf den Titel und das Erscheinungsjahr reduziert. Bzgl. Popmusik und der Werkkategorie sind weiter der fragmentarische Charakter sowie – damit zusammenhängend – die Tendenz zu einer Standardisierung zu erkennen. Letztere bildet den zentralen Kritikpunkt Adornos in seinen Überlegungen zur ‚popular music‘. Sie steht in starkem

Avantgarden eine ‚Funktionalisierung‘ der Kunst – sei dies in Form von „Journalismus, Agitprop [oder] Werbung“<sup>373</sup> direkt oder beispielsweise in der ‚musique d’ameublement‘ von Erik Satie indirekt – bemerkbar. Vergleichbar dazu, wenn auch nicht direkt im Produkt angelegt und im soziologischeren Sinn verstanden, dient Pop – oder genauer: das jeweilige Subgenre davon – nicht selten als gesellschaftliches Identifikationsmerkmal. Diese über die Musik hinausgehende Pop-Rezeption – angefangen beim Live-Konzert, über das Tragen von Bandshirts oder gar der Annahme eines mit bestimmter Musik assoziierten Lifestyles – wird kontrastiert durch das Hören einer Aufnahme mittels eines eigenen technischen Geräts im privaten Rahmen.<sup>374</sup> Eine derartige räumliche und zeitliche Entgrenzung – dass die Rezeption von Kunst nicht mehr fest an eine Zeit und einen Ort gebunden ist – sehen Liebsch und Spree bereits in den Avantgarden; so heisst es 1918 im *Dekret Nr. 1 über die Demokratisierung der Künste* von Wladimir Majakowski, Dawid Burljuk und Wassili Kamenski:

[...] Von heute an wird [...] das Dasein der Kunst in den Abstellkammern und Schuppen der menschlichen Schöpferkraft – den Palästen, Galerien, Salons, Bibliotheken und Theatern – beendet. [...] Im Namen des großen Voranschreitens der Gleichheit aller vor der Kultur soll das freie Wort der schöpferischen Persönlichkeit an allen Ecken und Enden auf die Häuserwände, Zäune, Dächer und Straßen unserer Städte und Dörfer, auf die Kleidung aller Bürger geschrieben werden... Die Künstler und Schriftsteller sind angehalten, ohne zu zaudern nach den Töpfen mit Farben und Pinseln ihres Gewerbes zu greifen und die Flanken, Stirnen und Brüste der Städte, der Bahnhöfe und der ewig flüchtenden Schwärme von Eisenbahnwaggons zu illuminieren und auszusmücken.<sup>375</sup>

Die Stadt soll also gewissermassen „in eine Art Gesamtkunstwerk verwandelt“<sup>376</sup> werden, während in der utopischen sozialistischen Gesellschaft die Kunstrezeption nicht nur auf die Freizeit beschränkt sein würde.<sup>377</sup>

---

Widerspruch zu seinen ästhetischen Grundsätzen, besonders zum dialektischen Verhältnis von Form und Inhalt, das durch Standardisierung zunichte gemacht werde. Vgl. Adorno (1941); Theodor W. Adorno: „Leichte Musik“, in: Ders. (Hrsg.): *Einleitung in die Musiksoziologie*, Reinbeck bei Hamburg 1968, S. 31–48. Dem generellen Vorwurf von Adorno an die Popmusik, sie sei nicht dialektisch, versucht Perry Meisel derweil entgegenzutreten. Vgl. Perry Meisel: *The Myth of Popular Culture*, Malden, Massachusetts 2009.

<sup>373</sup> Liebsch und Spree (1997), S. 146.

<sup>374</sup> Vgl. Ebd., S. 156 ff. Freilich wird auch klassische oder eben ‚ernste‘ Musik im privaten Kontext gehört; die Geschichte dieser Musik aber ist dominiert von der Aufführung respektive dem Konzert als dem primären Modus der Rezeption. Dies gestaltet sich im Pop anders, besonders wenn dessen Beginn um 1950 gesetzt wird; daraus folgt, dass über die gesamte Existenzdauer die Rezeption primär im privaten Rahmen geschehen ist.

<sup>375</sup> Wladimir Majakowski, Dawid Burljuk und Wassili Kamenski: *Dekret Nr. 1 über die Demokratisierung der Künste* (1918), in: Asholt und Fähnders (1995), S. 140. Zit. nach Liebsch und Spree (1997), S. 147–148.

<sup>376</sup> Liebsch und Spree (1997), S. 148.

<sup>377</sup> Vgl. Burkhardt Lindner: „Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis? Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen“, in: *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und Gesellschaft*, hrsg. von W. Martin Lüdke, Frankfurt am Main 1976, S. 72–104, hier: S. 76ff. Zit. nach Liebsch und Spree (1997), S. 148. Ebenso postulieren Liebsch und Spree die Diffusion von Künstler

Popmusik als eine Art Gesamtkunstwerk zu betrachten, stellt einen der verschiedenen Ansätze dar, die im wissenschaftlichen Umgang mit diesem ‚Problemfeld‘ gewählt werden.<sup>378</sup> Einer der bedeutendsten – und zugleich umstrittensten – deutschsprachigen Pop-Forscher, die eine solche Perspektive einnehmen, ist Diederich Diederichsen – insbesondere in seiner umfangreichen Abhandlung *Über Pop-Musik*<sup>379</sup>. Er sieht Pop-Musik – und daher kommt auch die etwas eigentümliche Schreibweise mit Bindestrich<sup>380</sup> – nicht in erster Linie als musikalisches, sondern als aussermusikalisches Phänomen:

Dass Pop-Musik nicht [primär] Musik ist, sondern die Verschaltung visueller, auditiver, sozialer, performativer, textiler und anderer Praktiken und Technologien durch die Rezipienten [...]. Was im Kino ein technisch-materielles Dispositiv leistet – die Verknüpfung verschiedener Künste und Darstellungstraditionen durch die Kombination von Dark Room, Projektion und Zelluloidstreifen – leistet in der Pop-Musik der mobile, verschiedene Objekte wie Zeitschriftenbilder, Plakate, Kleidungsstile, Klangaufzeichnungen, die im Radio, im öffentlichen Raum oder zuhause ertönen, verknüpfende Rezipient.<sup>381</sup>

Pop-Musik sei einerseits ein Vehikel für Träume, Sehnsüchte und Identifikationsmomente von ‚Fans‘<sup>382</sup>, andererseits aber auch, eher pragmatisch betrachtet, Produkt der Kulturindustrie und deshalb Ware.<sup>383</sup> Dabei operiert sie multimedial: Diederichsen versteht sie als „Gesamtkunst

---

und Publikum in den Avantgarden – namentlich in den futuristischen und dadaistischen Abendprogrammen, während denen die Zuschauer und Zuhörer gerne „zum Mittäter“ gemacht wurden.

<sup>378</sup> Ein ‚Problemfeld‘ ist die Popmusik v. a. deshalb, weil das Musikalische vielfach ästhetisch nicht genügend interessant für eine eingehendere Beschäftigung scheint; oft wird sie auch mit Massstäben gemessen, die sich aus der Beschäftigung mit ‚Kunstmusik‘ herauskristallisiert haben. Vgl. Daniel Martin Feige: „Popmusik als Gesamtkunstwerk. Zu Diederich Diederichsen“, in: *Musik & Ästhetik*, 20. Jahrg., Heft 80, 2016 (Heft 4), S. 97–106, hier: S. 97. Vgl. auch Liebsch und Spree (1997), S. 142 f.

<sup>379</sup> Diederich Diederichsen: *Über Pop-Musik*, Köln 2014.

<sup>380</sup> Diederichsen spricht auch von Pop-Musik im Unterschied zu „music music“. Vgl. „Diederich Diederichsen :: The second cultural industry - why pop-music is not a case of music“, 2014 von *pmilat* hochgeladen ([https://www.youtube.com/watch?v=Nmr\\_iM5aOVQ](https://www.youtube.com/watch?v=Nmr_iM5aOVQ), zuletzt eingesehen am 29. März 2021). In den meisten Musikulturen – etwa in der klassischen Musik, Folk oder Schlager – stünden die musikalischen Parameter eindeutig im Vordergrund. Vgl. auch: „Die taz auf der Leipziger Buchmesse 2014“, 2018 von *taz* hochgeladen (<https://www.youtube.com/watch?v=LssfqYUF7Mc>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>381</sup> Christoph Bartmann und Wenzel Bilger: „Interview Diederich Diederichsen“, in: *Goethe-Institut USA*, 2014 (<https://www.goethe.de/ins/us/de/kul/mag/20719584.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021); Ergänzung „primär“: LN. Diederichsen folgt mit seinem Ansatz im Prinzip der Rezeptionsästhetik, die sich in der Nachfolge Adornos mehr und mehr etabliert hat. Vgl. Fussnote 63; S. 37 ff.

<sup>382</sup> Vgl. Feige (2016), S. 98.

<sup>383</sup> Diederichsen unterteilt die Kulturindustrie in verschiedene historische Phasen: Die erste Kulturindustrie sei vornehmlich durch die dominierenden Medien Radio und Kino geprägt, die zweite durch Fernsehen und Pop-Musik; als charakterisierend für die dritte Kulturindustrie sieht Diederichsen Internet und den ‚Outdoor‘-Bereich bzw. -Aktivitäten. Vgl. u. a. Diederich Diederichsen: „Higher and higher – Aufbruch, Geschichte, Loop. Fortschritt und Pop-Musik“, in: Menke und Rebentisch (2006), S. 120–129, hier: S. 126 f. Interessant wäre hier die Frage, inwiefern das Kulturindustrielle innerhalb der Pop-Musik reflektiert wird. Ein Beispiel dafür wäre Frank Zappa, der sich bereits früh in seiner Karriere entschied, wirtschaftlich unabhängig zu bleiben – seine Musik also komplett selbst zu finanzieren; dafür schuf er auch seine eigenen Labels, darunter *Bizarre Records*, *Straight Records*, *DiscReet Records* und *Zappa Records*; Zappa sah seine Unabhängigkeit als Teil des von ihm weit gefassten Kompositionsbegriffs – er vereinte in seiner Person sowohl den Künstler als auch den Unternehmer. Ein Zeugnis für

aus Musik, Performance, Mode, Theater, Film und Frisur“<sup>384</sup> und bringt sie selbst ausdrücklich in Verbindung zum Gesamtkunstwerk.<sup>385</sup> Typisch sei dabei, dass Elemente aus den Künsten – in der Musik beispielsweise eine besondere stimmliche oder klangliche Qualität – stark, und oft in höchst subjektiver Weise, mit den Pop-Musikern selbst assoziiert werden.

## 2.6: Zwischenfazit

Die verschiedenen in diesem Teil behandelten Entwürfe zeigen auf, dass sich das Verständnis beziehungsweise die Anwendung des Gesamtkunstwerk-Begriffs in der Praxis über eine Spanne von gut einem Jahrhundert diversifiziert, erweitert hat. Bereits in der anfänglichen politischen Motivation Wagners angelegt, wird durch die Avantgarden, spätestens aber mit Beuys und der Popkultur der 1960er Jahre explizit, dass es sich bei Gesamtkunstwerken oft nur vordergründig um die Vereinigung traditioneller Kunstgattungen handelt. Der Teilbegriff „Gesamt-“ wird im konzeptuellen Sinne offenbar meist als weit über die Kunst – deren Verständnis ja selbst grossen Hinterfragungsprozessen unterworfen wird – hinausreichend interpretiert; das verdeutlichen nicht zuletzt die gesellschaftsutopischen thematischen Inhalte einer grossen Zahl der Werke. Dieses politische Moment scheint im Gegensatz zu jener Immanenz des Materials zu stehen, die Adorno hinsichtlich der Verfransung der Künste fordert – das Material in seinem Sinne folgt an sich keiner politischen Intention, sondern reagiert gattungsspezifisch auf vergangene Werke und verarbeitet gesellschaftliche Entwicklungen nicht proaktiv. Deshalb erstaunt es auch nicht, dass Adorno Gesamtkünstlern wiederholt Willkürlichkeit und Zwanghaftigkeit vorwirft; um die Gesellschaft willentlich zu verändern, muss das Material der Kunst ‚vorgeformt‘, der erhoffte Zustand quasi in der Vorwegnahme des zukünftigen Materialstands durch einen bewussten künstlerischen Eingriff postuliert werden. Hieran wird ein grundlegender Aspekt der Ambivalenz des künstlerisch Zwanghaften im Bezug zum Gesamtkunstwerk offenbart, denn dieses Zwanghafte steht oft im Dienste einer übergeordneten Idee, die auf gesellschaftliche Freiheit – in unterschiedlichen Kontexten und Ausprägungen – abzielt.<sup>386</sup>

---

sein Bewusstsein für den fortschrittsästhetischen Diskurs stellt derweil das Album *Ahead of Their Time* seiner Band The Mothers of Inventions dar, zu Beginn dessen das modernistische Fortschrittsdenken parodiert wird. Zappa arbeitete auch immer wieder mit avantgardistischen und kunstübergreifenden Mitteln, wie bspw. in der surrealistischen Filmproduktion *200 Motels*.

<sup>384</sup> [Ohne Angabe:] „Rezensionsnotiz zu Frankfurter Rundschau, 11.03.2014“, zur Rezension von Jens Balzer, in: *perlentaucher. Das Kulturmagazin*, 2014 (<https://www.perlentaucher.de/buch/diedrich-diederichsen/ueber-pop-musik.html>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>385</sup> Diederichsen (2014), S. 57, 148. Zit. nach Feige (2016), S. 98. Der Titel von Feiges Artikel bekräftigt die Wichtigkeit, welche Diederichsen dem Gesamtanspruch von Pop-Musik beimisst.

<sup>386</sup> Adorno beendet „Die Kunst und die Künste“ mit einer pointierten Reflexion über das utopische Moment von Kunst. Vgl. auch S. 80.

### Teil III: *Oh Albert*

Die in Teil II gesetzten Schwerpunkte machen deutlich, wie vielseitig gattungsübergreifende Kunstvorhaben in der Nachfolge Wagners angegangen wurden. Sie zeugen davon, welch grosses künstlerisches Potential besteht, wenn Künste konvergieren respektive zusammenfinden; gleichzeitig offenbaren sich die weitreichenden gesellschaftspolitischen Implikationen und Assoziationen, die mit derartigen Projekten verbunden sind. Vor diesem Hintergrund erhalten die Erwägungen Adornos zur Verfransung ein neues Gewicht – sie werden in ihrer Bedeutung als Alternative oder gar Antithese zum Gesamtkunstwerk verdeutlicht, da sie nicht auf Kunst fokussieren, die im Rahmen eines grossangelegten Weltentwurfs entsteht, sondern auf organische, aus den Künsten heraus nachzuvollziehende Entwicklungen.

Nachdem im ersten Teil die kunsttheoretischen beziehungsweise -philosophischen Grundlagen – überwiegend nach der Ästhetik Adornos – zur Verfransung erarbeitet sowie diskursiv kontextualisiert und im zweiten Teil in Relation dazu die historische Entwicklung der Herangehensweise an ein Gesamtkunstwerk schlaglichtartig nachvollzogen wurde, soll nun in Teil III eine exemplarische Untersuchung einer Kunstproduktion folgen, anhand derer geprüft wird, inwiefern sich die bisherigen Erkenntnisse auf einen konkreten Gegenstand anwenden lassen und wie mit der Herausforderung von immanenten Konvergenzen der Gattungen sowie derjenigen eines willentlichen Gesamtheitsanspruchs – und, nicht zuletzt: wie diese beiden, in einem Spannungsverhältnis stehenden, Herangehensweisen der Verfransung und des Gesamtkunstwerks künstlerisch in Beziehung zueinander gebracht werden können – in der zeitgenössischen Kunst umgegangen wird. Beim Untersuchungsobjekt handelt es sich um *Oh Albert*, ein multimediales weltliches Oratorium von Elia Rediger, William Brittelle, Gregor Brändli, Etienne Abelin und der Basel Sinfonietta<sup>387</sup>, das am 7. und 8. Oktober 2016 in der Kaserne in Basel

---

<sup>387</sup> Im Konzertprogramm der Basel Sinfonietta werden die Rollen der Künstler folgendermassen beschrieben: Rediger (Lyrics / Konzeption / Songs; Gesang / E-Gitarre), Brittelle (Komposition), Abelin (Leitung), Brändli (Film). Ebenfalls massgeblich an der Produktion und der Aufführung beteiligt sind – neben Orchestermusikern, Techniker und Tänzerinnen, die hier nicht im Einzelnen namentlich erwähnt werden – Janine Werthmann und Kerstin Griebhaber (Kostüme) sowie Fadrina Arpagaus (Dramaturgie). Vgl. Basel Sinfonietta: *Oh Albert*, Konzertprogramm, 2016 (auch online verfügbar, unter: [https://issuu.com/baselsinfonietta/docs/bs\\_konzertprogramm\\_1617-2\\_oh\\_albert\\_komplett](https://issuu.com/baselsinfonietta/docs/bs_konzertprogramm_1617-2_oh_albert_komplett), zuletzt eingesehen am 29. März 2021), S. 4–5, 26–34. Rediger und Brittelle komponierten die Musik gänzlich via Video-Telefonie und trafen sich erst einige Tage vor der Uraufführung zum ersten Mal persönlich. Vgl. Mariel Kreis: „LSD ist ein Kind aus Basel – jetzt kriegt die Droge ein Oratorium“, in: *SRF online*, 2016 (<https://www.srf.ch/kultur/musik/lsd-ist-ein-kind-aus-basel-jetzt-kriegt-die-droge-ein-oratorium>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021); Marc Krebs: „Könnten wir den Begriff Hochkultur bitte weglassen in diesem Artikel?“, in: *TagesWoche online*, 2016 (<https://tageswoche.ch/form/interview/koennten-wir-den-begriff-hochkultur-bitte-weglassen-in-diesem-artikel/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021); Anja Wernicke: „The bianca Story‘ und Basel Sinfonietta wagen einen musikalischen LSD-Trip“, in: *Tagblatt online*, 2016 (<https://www.tagblatt.ch/kultur/musik/the-bianca-story-und-basel-sinfonietta-wagen-einen-musikalischen-lsd-trip-ld.1585728>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). sowie den Beschreibungen im Rahmen der Rezeption des Werks in Print- und Online-Medien.

uraufgeführt wurde und als Konzertfilm sowie Audioalbum veröffentlicht werden soll.<sup>388</sup> Inhaltlich dreht sich das Projekt um die Geschichte der psychoaktiven Substanz Lysergsäurediethylamid – besser bekannt unter der Abkürzung LSD<sup>389</sup>; den Anlass zur Aufführung gab das 50-jährige ‚Jubiläum‘ des Verbots des Halluzinogens 1966 – in dem Jahr also, als Adornos Vortragstext „Die Kunst und die Künste“ entstand. Der Fokus der Analyse wird auf dem musikalischen Aspekt des Oratoriums liegen, ähnlich eingehend wird auch die Rolle des Mediums Film behandelt; des Weiteren stellen poetische und theatrale Aspekte wichtige Ansatzpunkte dar.<sup>390</sup> Die Basis der Betrachtung bildet der Besuch der Uraufführung sowie der direkte Austausch mit Rediger, der als hauptverantwortlich für die ursprüngliche Idee, das Drehbuch, die Komposition sowie die Aufführung gelten kann. Die Untersuchung im engeren Sinne erfolgt entlang der von diesem zur Verfügung gestellten Rohfassung des Konzertfilms sowie der Orchesterpartitur<sup>391</sup>; dazu kommt eine Fülle von materiellen und immateriellen Quellen aus dem (digitalen) Archiv Redigers sowie Einsichten aus den Gesprächen des Autors mit diesem, die für die weiter gefassten Zusammenhänge von zentraler Bedeutung sein werden.<sup>392</sup> Ziel der Analyse im weiteren

---

<sup>388</sup> Am Donnerstag, 6. Oktober 2016 fand zudem eine öffentliche „PreShow“ statt. Das Audioalbum soll via New Amsterdam Records erscheinen, das Brittle zusammen mit Judd Greenstein und Sarah Kirkland Snider gegründet hat. Der Konzertfilm wird im Internet veröffentlicht – der Betrachter soll dabei seine eigene Perspektive auswählen können; dafür werden vier verschiedene Kameraeinstellungen zur Verfügung gestellt. Gespräche des Autors mit Elia Rediger in Berlin, 20.–22. Oktober 2020. Vgl. *Oh Albert*, Website (<http://www.ohalbert.net/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Zum Zeitpunkt der Abgabe der vorliegenden Arbeit befand sich die Website noch in der Beta-Version. Die Uraufführung in Basel stellt im ursprünglichen mehrstufigen Zeitplan lediglich Phase 1 dar – Phase 5, der „Release“ des Werks in Audio- und Konzertfilm-Format, war eigentlich bereits 2018 geplant, ist aber Stand März 2021 noch nicht erfolgt. Vgl. [Ohne Angabe:] „Oh Albert. Eine Schweizer Pharmageschichte als musikalische multimediale Filmerzählung in 14 Liedern“, Dossier zum Projekt, S. 14–15. Im Folgenden abgekürzt mit: „Oh Albert“, Dossier. Die Bezeichnung „Oratorium“ stammt von Rediger bzw. den beteiligten Künstlern selbst. Ebd., S. 8. Ausserdem erscheint sie auch in den Beschreibungen im Rahmen der Rezeption des Werks in Print- und Online-Medien prominent. Vgl. etwa Kreis (2016), Bühler (2016) oder Wernicke (2016).

<sup>389</sup> LSD ist eine von Albert Hofmann in Basel entdeckte und chemisch mit dem Mutterkornpilz verwandte Droge. Sie wirkt bereits in geringen Dosen stark auf den menschlichen Wahrnehmungsapparat ein und ruft bei einer Vielzahl der Konsumenten psychedelische Symptome hervor; eine Verzerrung der sinnlichen Reize, Halluzinationen sowie eine generelle Erweiterung des Bewusstseins werden in den Erfahrungsberichten mit am häufigsten erwähnt. Der massenartige Konsum in den 1960er Jahren, besonders an der Westküste der USA war ein wichtiger Faktor in der Ausbildung und Verbreitung der Friedens- und Freiheitsbewegung, deren Sympathisanten gerne als ‚Hippies‘ bezeichnet wurden.

<sup>390</sup> Auf den Tanz als Kunstgattung dagegen wird nicht näher eingegangen, da er im Gesamtgefüge keine zentrale Rolle spielt. Der hauptsächliche Fokus auf Musik und Film erscheint methodisch intuitiv, da das Werk bereits in den Anfängen der Entstehung als Konzertfilm konzipiert wurde.

<sup>391</sup> *Oh Albert*, Datei „OH ALBERT Rohschnitt V1“, Verfilmung der Uraufführung in der Kaserne Basel, 2016. Im Folgenden mit „*Oh Albert*, Rohschnitt“ abgekürzt. Die Rohfassung des Films weist eine Dauer von 100 Minuten auf; bei der veröffentlichten Version dürfte es sich dann um eine erheblich gekürzte handeln. *Oh Albert*, Datei „Scores\_2–28 SZ“, Partitur aller Musikstücke mit Ausnahme des Drumcomputer-Intros, 2016 (einzelne Stücke zusammengesetzt vom Autor). Die meisten Partitur-Dateien der einzelnen Stücke sind auf den 28. September 2016 – also acht bzw. neun Tage vor der Uraufführung – datiert. Im Folgenden mit „*Oh Albert*, Partitur“ abgekürzt.

<sup>392</sup> Sofern nicht anders angemerkt, stammen die Primärquellen zu *Oh Albert* aus der Hand Redigers; dabei handelt es sich – abgesehen von den gedanklichen Inhalten aus den Gesprächen – fast ausschliesslich um digitale Dateien, deren Namen, die jeweils angemerkt sind, nicht auf den Autor, sondern ebenfalls auf Rediger oder andere am Projekt Beteiligte zurückgeht. Der Grossteil der verwendeten Quellen ist (bisher) unveröffentlicht; die Dateien wurden Referent und Korreferent via physischem Speichermedium sowie geschütztem gemeinsamem Upload-Ordner zur Verfügung gestellt. Die Einsicht in die Quellen kann beim Autor angefragt werden.

Sinne ist es, einen Einblick in aktuelle Verfahrensweisen von Gesamtkunstwerken zu erlangen, die Anwendbarkeit von Adornos Hauptargumenten zur Verfransung auf die Praxis zu erörtern und – auf jenen Ansätzen aufbauend – in dieser Hinsicht eine Grundlage für Tendenzen der zeitgenössischen Kunst zu erarbeiten.

### 3.1: Entstehung, Narrativ, Dispositiv und Gliederung

Die ersten konkreten Ideen zu *Oh Albert* gehen zurück ins Jahr 2013. Längere Auslandsaufenthalte führen dazu, dass Rediger verstärkt über seine Heimatstadt Basel und, aufgrund des mehrfachen Thematisierens durch ‚Aussenstehende‘, im Speziellen über ihr Verhältnis zu LSD und seinem Entdecker – und Liebhaber klassischer Musik – Albert Hofmann nachdenkt. Rediger ist seit der Gründung im Jahr 2006 Sänger und Gitarrist der Band *The bianca Story*, die in den Jahren danach den grössten Teil seiner künstlerischen Aktivität ausmachen. Im Mai 2014 tritt er an der ersten Ausgabe des *Apples & Olives* auf<sup>393</sup> – ein von Abelin mitbegründetes und geleitetes „Genre-übergreifendes Musikfestival in Zürich und Bern“<sup>394</sup> und wichtigste Schweizer Institution der zunächst als ‚indie classical‘ bekanntgewordenen „Interpretations- und Performancekultur“<sup>395</sup>, die sich der Öffnung der klassischen Musikszene, besonders in Richtung Popkultur, widmet.<sup>396</sup> Dort findet mit Abelin ein erster Austausch über die Idee zu *Oh Albert* statt und die Basel Sinfonietta wird als geeignetes Orchester für das Projekt ins Auge gefasst. Ausserdem entsteht ein Kontakt zwischen Rediger und den Initianten der *New Amsterdam*

---

<sup>393</sup> Neben einer musikalischen Performance ist Rediger auch Teil einer Podiumsdiskussion – der auch Gabriel Prokofiev, Sarah Kirkland Snider, Judd Greenstein, Nik Bärtsch sowie Abelin als Moderator beiwohnen – über die Grundsätze und Möglichkeiten einer genreübergreifenden Musikkultur, die sich damals ‚indie classical‘ nennt. Die Podiumsdiskussion ist online verfügbar unter: „Indie Classical - Neue Synthese von klassischer Avantgarde und Pop-Appeal“, 2015 hochgeladen von *YourStage* (<https://www.youtube.com/watch?v=BdQlfaW965E>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). In der Folge wird die Referenz auf diese Quelle auf den Titel reduziert.

<sup>394</sup> [Ohne Angabe:] „About“, in: *Apples and Olives Festival* (<https://www.applesandolivesfestival.com/about>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>395</sup> Ebd.

<sup>396</sup> Zu ‚indie classical‘, vgl.: William Robin: *A Scene Without A Name: Indie Classical and American New Music in the Twenty-First Century*, Diss., Chapel Hill 2016 (<https://cdr.lib.unc.edu/concern/dissertations/zg64tm858>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021); Jayson Greene: „Making Overtures: The Emergence of Indie Classical“, in: *Pitchfork*, 2012 (<https://pitchfork.com/features/article/8778-indie-classical/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021); Harriet Cunningham: „Listen to this“, in: *The Sydney Morning Herald*, 2012 (<https://www.smh.com.au/entertainment/music/listen-to-this-20120510-1ydnh.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021); D. Michaels: „A Classical Genre on the Brink of Change“, 2014 (<https://www.jewishexponent.com/2014/11/19/a-classical-genre-on-the-brink-of-change/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Dass eine Bezeichnung für eine Musikrichtung, die sich selbst als Gattungen und Stile transzendierende versteht, einen Widerspruch darstellt, wurde auch von den Gründern der Bewegung bald erkannt. Der heute geläufigste Ausdruck für jene Musik ist ‚post-genre‘. Vgl. dazu: William Robin: „Indie Classical and the Branding of American New Music“, Vortrag im Rahmen der Konferenz *Branding 'Western Music'* am Institut für Musikwissenschaft an der Universität Bern, 2017 (<https://tube.switch.ch/switchcast/unibe.ch/embed/d7fa2f24-f24b-43ac-99bb-370cb29642a5>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

*Records*<sup>397</sup>, von welchen sich Britelle für das Projekt besonders begeistert zeigt und die Komposition zusammen mit Rediger übernimmt. Dieser schreibt ab Herbst 2015 während einer Residenz in Paris den Grossteil des Librettos, das als Grundlage für die Songtexte und die dazu komponierte Musik von *Oh Albert* dient.<sup>398</sup> Von Beginn des Schreibprozesses an ist auch Brändli beteiligt, „um die filmische Form als miterzählende Stimme mitzudenken“<sup>399</sup>; Ziel ist die Kombination mit der musikalisch-theatralen Aufführung zu einem Konzertfilm. In dieser Konstellation entsteht in knapp zwei Jahren eine Produktion, die von den involvierten Künstlern wahlweise als „Medienkunstprojekt[...]“, „musikalisch-multimediale[s] Œvre [sic]“ oder „mehrstufiges Gesamtkunstwerk“ beziehungsweise „total work of art“ bezeichnet wird.<sup>400</sup>

Die Handlung ist, entsprechend den Zeitabschnitten, in welchen sich die Erzählung vorwiegend abspielt<sup>401</sup>, grob in drei Akte unterteilt. Der erste, „1966“, schildert – nach einem, mit künstlerischer Selbstreflexion spielenden, gesellschaftskritischen Einstieg und der Suche nach Antworten auf das eng mit den gesellschaftlichen Missständen zusammenhängende Gefühl von Alltagsmüdigkeit – die Entdeckung von LSD im Jahr 1943<sup>402</sup>, den massenartigen Konsum und die darum entstehende Hysterie in den 1960er Jahren, das Verbot in den USA 1966<sup>403</sup> und das anschliessende Verschwinden der Droge in den gesellschaftlichen Untergrund. Die nächsten 50 Jahre der ‚illegalen Existenz‘ werden in Akt II, „Dark Age“, behandelt. LSD gerät in dieser Phase unter anderem in die Hände des US-amerikanischen Militärs und Geheimdienstes und wird so als Opfer von Missbrauch beziehungsweise Instrumentalisierung dargestellt. Im

<sup>397</sup> Vgl. zum Selbstverständnis des Labels: [Ohne Angabe:] „History / Mission“, in: *New Amsterdam Records* (<https://www.newamrecords.com/about>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>398</sup> Vgl. „Oh Albert“, Dossier, S. 5 f. Vgl. zum Entstehungsprozess auch: Video-Interview mit Elia Rediger, „SWR“, Datei „C0338“, 2016, 00:30–01:25.

<sup>399</sup> „Oh Albert“, Dossier, S. 6.

<sup>400</sup> Ebd., S. 2, 3. Vgl. auch: *Oh Albert*, archivierte Website (<https://web.archive.org/web/20210120025138/http://www.ohalbert.net/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Redigers Arbeit wird im Dossier als „Gesamtkunst“ und er selbst als „Gesamtkünstler“ beschrieben. „Oh Albert, Dossier, S. 18.

<sup>401</sup> Die verschiedenen Zeitebenen oder -modi im Narrativ verleihen der Musik von *Oh Albert* eine zusätzliche, dritte Stufe der Zeitlichkeit – laut Adorno unterliegt jede Komposition einer doppelten Zeitlichkeit: Die zeitlichen Relationen innerhalb der Komposition sowie die während dem Spielen respektive Hören der Musik verstrichenen, physikalischen Zeit. Vgl. S. 18 ff.

<sup>402</sup> Hofmann synthetisierte LSD zum ersten Mal bereits 1938, erkannte damals aber die psychoaktive Wirkung noch nicht – das Ziel der Synthese war, ein „Kreislauf- und Atmungsstimulans“ herzustellen, wofür sich die Substanz als nicht wirksam erwies. Fünf Jahre später synthetisiert Hofmann LSD erneut; am 16. April 1943 konsumierte er unabsichtlich eine geringe Dosis des Halluzinogens, worauf er seine Arbeit einstellen musste. Drei Tage später vollzog er einen gezielten Selbstversuch mit einer Dosis von 0,25 Miligramm, worauf er mit dem Fahrrad unter intensiver Wirkung der Droge nach Hause fuhr – eine später berühmt gewordene Anekdote, die Rediger im Song „Oh Sandoz“ szenisch umsetzt. Vgl. Albert Hofmann: *LSD – mein Sorgenkind. Die Entdeckung einer „Wunderdroge“*, Stuttgart 2010, S. 26 ff.

<sup>403</sup> Das Verbot von 1966 bezieht sich auf den Bundesstaat Kalifornien, wo die Droge am weitesten verbreitet war. Vgl. [Ohne Angabe:] „Control Law Set on LSD“, in: *Desert Sun*, Vol. 39, No. 256, 1966 (online verfügbar in der *California Digital Newspaper Collection*, unter: <https://cdnc.ucr.edu/cgi-bin/cdnc?a=d&d=DS19660531.2.6&e=-----en--20--1--txt-txIN-----1>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Ende 1971 war LSD – bereits vor, oder aber im Zuge der *Konvention über psychotrope Substanzen* der Vereinten Nationen – in den meisten westeuropäischen Ländern illegal.

Übergang zum dritten Akt, „2016“, kehrt Alice – wie die Personifikation des Halluzinogens im Oratorium genannt wird<sup>404</sup> – zurück und ruft erneut zur Revolution auf. Obwohl die gesellschaftlichen Sehnsüchte zunächst noch die gleichen wie 1966 zu sein scheinen und der Aufruf anfänglich entsprechend auf Anklang stösst, stellt sich bald heraus, dass die Menschen nicht mit derselben Überzeugung hinter den revolutionären Ideen stehen; LSD hat nämlich in der virtuellen Welt – im Oratorium von der „Digital Identity“ personifiziert – ihr digitales Gegenüber gefunden, das eine eigene Art der Bewusstseinsweiterung, ein Hinausreichen in eine scheinbar unbegrenzte Sphäre, darstellt.<sup>405</sup> Es kommt zu einer Diskussion zwischen Alice und ihrem virtuellen Ebenbild über Freiheit und Kontrolle sowie echte und falsche Versprechen. Letztlich stellt sich heraus, dass die beiden grundverschiedene gesellschaftliche Bedingungen verkörpern; eine Einigkeit bleibt aus und Alice versucht, sich in der digitalen Bewusstseinsweiterung zurecht zu finden.<sup>406</sup>

Erzählt wird diese Geschichte in Form von Songs und Instrumentalstücken, die durch theatrale Elemente zu Szenen werden – diese sind im Anschluss an diesen Abschnitt in Tabelle 1 in einer Übersicht, so wie sie an der Uraufführung gesungen und gespielt wurden, dargestellt. Dabei übernimmt Rediger beinahe sämtliche schauspielerischen Rollen: Erzähler, Hofmann, Alice

---

<sup>404</sup> Der Name „Alice“ stammt von der Hauptfigur des, aufgrund der im Buch geschilderten fantastischen und farbigen Welt in psychedelischen Kreisen beliebten, Romans *Alice in Wonderland* von Lewis Carroll, der erstmals 1865 in London erschien. Der wohl bekannteste Song mit direkten Anspielungen auf den Roman ist Jefferson Airplanes „White Rabbit“, in dem verschiedene Figuren daraus besungen werden. Die Referenz auf Carrolls Geschichte wird in *Oh Albert* in folgender Passage aus „Oh Sandoz“ explizit gemacht: „[...] to baptize a child after Alice in wonderland“. *Oh Albert*, Rohschnitt, 18:52. *Oh Albert*, Partitur, S. 30–31.

<sup>405</sup> Die Vorstellung, dass der ‚Cyberspace‘ – der Begriff geht zurück auf William Gibson und seinen 1984 erschienenen Roman *Neuromancer* – eine mit der Wirkung von LSD vergleichbaren Bewusstseinsweiterung respektive die Offenbarung einer grösseren Welt darstellen könnte, kam bereits in den 1980er und 1990er Jahren auf. Involviert in diesen Bestrebungen war auch der ehemalige Songwriter von Grateful Dead – eine der bedeutendsten Bands des ‚acid rock‘ –, John Perry Barlow; er visionierte die absolute Unabhängigkeit des Cyberspace, ohne jegliche Einmischung von politischen Akteuren und Machthabern. Vgl.: *HyperNormalisation*, Dokumentarfilm von Adam Curtis, 2016, 39:24 ff. Barlow organisierte ‚Cyberthons‘ die er als „the 90s’ equivalent of the acid test“ bezeichnet. Ebd., 44:57–45:08. Eine von Curtis’ zentralen Thesen des Films ist, dass die Strategie vieler Politiken der 2010er Jahre auf Verwirrung abzielt – nicht zuletzt initiiert durch Wladislaw Surkow, der diese Idee ursprünglich dem Avantgarde-Theater entnahm und in seiner Beraterfunktion in Wladimir Putins Regierungsstils einfließen liess; das Ziel dabei sei, eine Welt zu kreieren, in der die Menschen nicht mehr sicher sein können, was real ist und was nicht und weshalb Dinge geschehen. Ebd., 2:22:15 ff. Die Verwirrungsstrategie sei als Versuch zu verstehen, den Machtverlust der Politik zu Gunsten der grossen Spieler der kapitalistischen Marktwirtschaft zu deren eigenen Nutzen zu wenden. Auf diesen Machtverlust wird in *Oh Albert* referiert – der Ausdruck „please speed it up“ in „Digital Judge“ ist ein direktes Zitat von Donald Regan, dem ehemaligen CEO der US-amerikanischen Bank Merrill Lynch, der dem damaligen Präsidenten der USA Ronald Reagan während einer Rede nahelegte, dass er sich doch etwas beeilen solle. Vgl. „Remembering the Real Ronald Reagan, from ‘Capitalism: A Love Story‘“, Ausschnitt aus dem Dokumentarfilm *Capitalism: A Love Story*, 2011 hochgeladen von Michael Moore (<https://www.youtube.com/watch?v=vvVAPsn3Fpk>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021), insb. 1:55–1:57. Regans Intervention gilt als der Moment der Klarheit, dass die US-amerikanische Politik von der Wirtschaft gelenkt wird.

<sup>406</sup> Vgl. Basel Sinfonietta (2016), S. 6–8. Insofern kann eigentlich nicht von einem Gespräch auf Augenhöhe die Rede sein – Alice bleibt im Prinzip keine andere Möglichkeit, als sich als Wiederkehrerin in der neuen gesellschaftlichen Realität, der digitalen Sphäre, zu verhalten.

The 25 als die Verkörperung von LSD-25<sup>407</sup>, „Digital Identity“ und „Tortured Soldier“ – er singt alle Songs und begleitet sich dafür oft auch selbst an der Gitarre; dazu kommen die Orchesterklänge der in Perücken spielenden Musiker der Basel Sinfonietta<sup>408</sup> – Teil davon ist auch der für ein klassisches Orchester eher ungewöhnliche Synthesizer sowie ein Fender Rhodes E-Piano – unter Abelin, die das Hören der Musik in Verbindung mit den weiteren Kunstdisziplinen zu einer Grenzerfahrung zwischen klassischem Konzert und Pop-Performance werden lassen.<sup>409</sup> Der Konzertsaal – die Reithalle der Kaserne Basel – ist so eingerichtet, dass auf der rundlichen Bühne im Zentrum das Orchester sitzt und darum in einem Halbkreis das Publikum; eine zweite, flache Bühne dient als Plattform für szenische Teile<sup>410</sup> – darauf befindet sich immer wieder Rediger, der sich während der gesamten Aufführung aber sehr frei im Raum bewegt und zeitweise in der Garderobe im Untergeschoss, im Zuschauerraum neben der Bühne oder direkt neben dem Dirigentenpult auftritt. Die Raumdisposition ist Abbildung 2 im Folgenden zu entnehmen.<sup>411</sup> Eine wesentliche Funktion im Gesamtgefüge nimmt auch die Beleuchtung ein. Grundsätzlich kommt der Konzertsaal – auch aufgrund der dadurch erzielten Wirkung im Film – mit wenig Licht aus; es werden immer wieder Farben eingesetzt, die dem Gehörten und Gesehenen als unterstützende oder zusätzliche Ebene dienen.<sup>412</sup> Hauptsächlich treten die Farben

<sup>407</sup> Die Zahl 25 kommt daher, dass die Substanz „[den] 25. [Versuch] in der Reihe dieser synthetischen Lysergsäure-Abkömmlinge“ durch Hofmann darstellt. Hofmann (2010), S. 26.

<sup>408</sup> Die Motivation hinter den Perücken war, dem Orchester eine visuelle Einheitlichkeit zu verleihen. Video-Gespräch des Autors mit Elia Rediger, 8. Mai 2020.

<sup>409</sup> Vgl. Basel Sinfonietta (2016), S. 9, 24. Genauer zu untersuchen wäre, inwiefern das klassische Konzert – gerade hinsichtlich Zeitmässigkeit und Ausdrucksfreiheit – nicht selbst auch stark performativen Abläufen unterliegt. Rediger geht auf diese Problematik auch in einem Gespräch mit Steven Walter, dem Mitgründer und künstlerischen Leiter des Festivals *Podium Esslingen*, ein. Vgl. „Die Macht der Künste (mit Elia Rediger)“, in: *Classical Contemporary*, Podcast-Folge ([https://www.classicalcontemporary.art/episoden/die-macht-der-kunste-mit-elia-rediger?fbclid=IwAR1ff\\_7HwU2Jr0eGC\\_ZihVLb5WDY10OVhKxE20Z4OzFRWPljxfBiyU\\_3jTQ](https://www.classicalcontemporary.art/episoden/die-macht-der-kunste-mit-elia-rediger?fbclid=IwAR1ff_7HwU2Jr0eGC_ZihVLb5WDY10OVhKxE20Z4OzFRWPljxfBiyU_3jTQ), zuletzt eingesehen am 29. März 2021), ab ca. 00:20:30. In der Folge wird die Referenz auf diese Quelle auf den Titel reduziert.

<sup>410</sup> Jene Bühne wird im Folgenden „Opera-Bühne“ genannt. Vgl. Abbildung 2 und Tabelle 1.

<sup>411</sup> Die zentrifugale Anordnung erinnert an das Prinzip des Panoptikums, das in Bezug auf die digitale Welt in *Oh Albert* ein wichtiges Schlagwort bildet. Vgl. auch: Datei „21 Panopticum 2“, 2016. Konzept des Panoptikums stammt vom utilitaristischen englischen Philosophen Jeremy Bentham – er visioniert es als Gefängnis, dessen Zellen von einem Wachturm in der Mitte aus total überwachbar sind. Im Anschluss an Bentham setzte sich auch Foucault mit diesem Prinzip auseinander und versuchte es als sozio-politischen Mechanismus zu ergründen. Vgl. Michel Foucault: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris 1975. In Benthams Panoptikum werden die Gefangenen aktiv überwacht und können nicht miteinander kommunizieren – im ‚digitalen Panoptikum‘ dagegen sind die Bewohner laut Byung-Chul Han frei und können nur dann überwacht werden, wenn sie miteinander kommunizieren; während in Benthams Panoptikum die Insassen also nur äusserlich beobachtet werden, liegt der Fokus im digitalen Panoptikum v. a. auf dem Innerlichen. Es kann aber, im Zuge der Etablierung Instagram, Snapchat oder ähnlichen Plattformen, auf denen oft die Selbstdarstellung im Vordergrund steht, gleichzeitig auch das Äusserliche beobachtet werden; dies macht laut Han eine „psychopolitische Steuerung der Gesellschaft“ möglich. Vgl. Byung-Chul Han: „Im digitalen Panoptikum. Wir fühlen uns frei. Aber wir sind es nicht.“, in: *Der Spiegel*, Heft 2, 2014, S. 106–107, hier: S. 106. Vgl. auch: Byung-Chul Han: *Im Schwarm. Ansichten des Digitalen*, Berlin 2013. Im digitalen Panoptikum fällt die Freiheit der Bewohner quasi mit der Kontrolle durch die ‚Wächter‘ zusammen – die Kontrolle erfolgt also nicht, wie noch bei Bentham, durch Disziplinierung, sondern durch die Anregung bzw. Ermutigung zur Mitteilung.

<sup>412</sup> Vgl. auch Spalte „Setting“ in Tabelle 1.

Rot und Blau in verschiedenen Kombinationen und Abläufen auf<sup>413</sup>; für längere Teile werden hinter Abelin zudem kleine, helle Punkte projiziert, die den Eindruck eines Sternenhimmels vermitteln. Die Lichtquellen befinden sich verteilt im ganzen Konzertsaal: Eine kreisförmige – durch eine grosse weisse Kreisfläche hindurchscheinende – Beleuchtung hängt zentral über dem Orchester. Darum herum sind, in einem grösseren Ring angeordnet, einzelne Scheinwerfer platziert, die primär für das Licht auf das Orchester zuständig sind. Die Opera-Bühne<sup>414</sup> wird eigens beleuchtet – dafür befinden sich direkt dahinter am Boden Lichtquellen, die die grosse Fläche hinter dem Podium mit den Requisiten in unterschiedlichen Farbsettings erscheinen lassen.<sup>415</sup> Weitere Scheinwerfer sind oberhalb – sowohl vertikal als auch diagonal – der Opera-Bühne installiert, womit die Requisiten und Rediger, meist mit farbneutralem Licht, beleuchtet werden.<sup>416</sup> Um das Publikum herum sind, ringförmig angeordnet, weitere Lichtelemente – jeweils aus zehn Punkten bestehende Linien – montiert, die weiss-gelbliches Licht abstrahlen; dazu kommen, leicht oberhalb dieser Lichtlinien sowie von der Decke herunter zielende, weitere Scheinwerfer in unterschiedlicher Grösse mit kreisförmigen Lichtquellen. Als zusätzliche visuelle Elemente sind an sechs, jenen zum Publikum gerichteten, der acht Ecken auf der Orchesterbühne Fernseher angebracht – ebenso einer auf einem Road Case auf der Opera-Bühne.<sup>417</sup> Aufgrund der oft dunklen Lichtverhältnisse im Konzertsaal sind an den Notenständern der Musiker sowie am Dirigentenpult kleine Lichter angebracht, die seitlich sowie nach oben abgeschirmt sind. In der Regel werden die Lichtverhältnisse für jedes Musikstück verändert – aber auch innerhalb der Stücke sind die Farben des Öfteren Gegenstand von Wechsel oder Bewegung. Die einzelnen Licht- und Farbsettings sind im Detail Tabelle 3 (im Anhang) zu entnehmen, die Darstellung auf den Fernsehern Tabelle 4 (im Anhang).

---

<sup>413</sup> Der Zusammenhang der Farben mit dem Narrativ sowie der Musik wird im Weiteren noch genauer beschrieben.

<sup>414</sup> Vgl. zur Bezeichnung Fussnote 410; Abbildung 2; Tabelle 1.

<sup>415</sup> Im Folgenden ist mit der Beleuchtung der Opera-Bühne – sofern nicht anders vermerkt – die Wand hinter dem Podium gemeint.

<sup>416</sup> Ausserdem befindet sich unter dem Aquarium eine weitere Lichtquelle.

<sup>417</sup> Vgl. Abbildung 2. Die Fernseher auf der Orchesterbühne werden im Folgenden und in Tabelle 4 (im Anhang) mit „Orchester-TV“ abgekürzt, der Fernseher auf der Opera-Bühne mit „Opera-TV“.

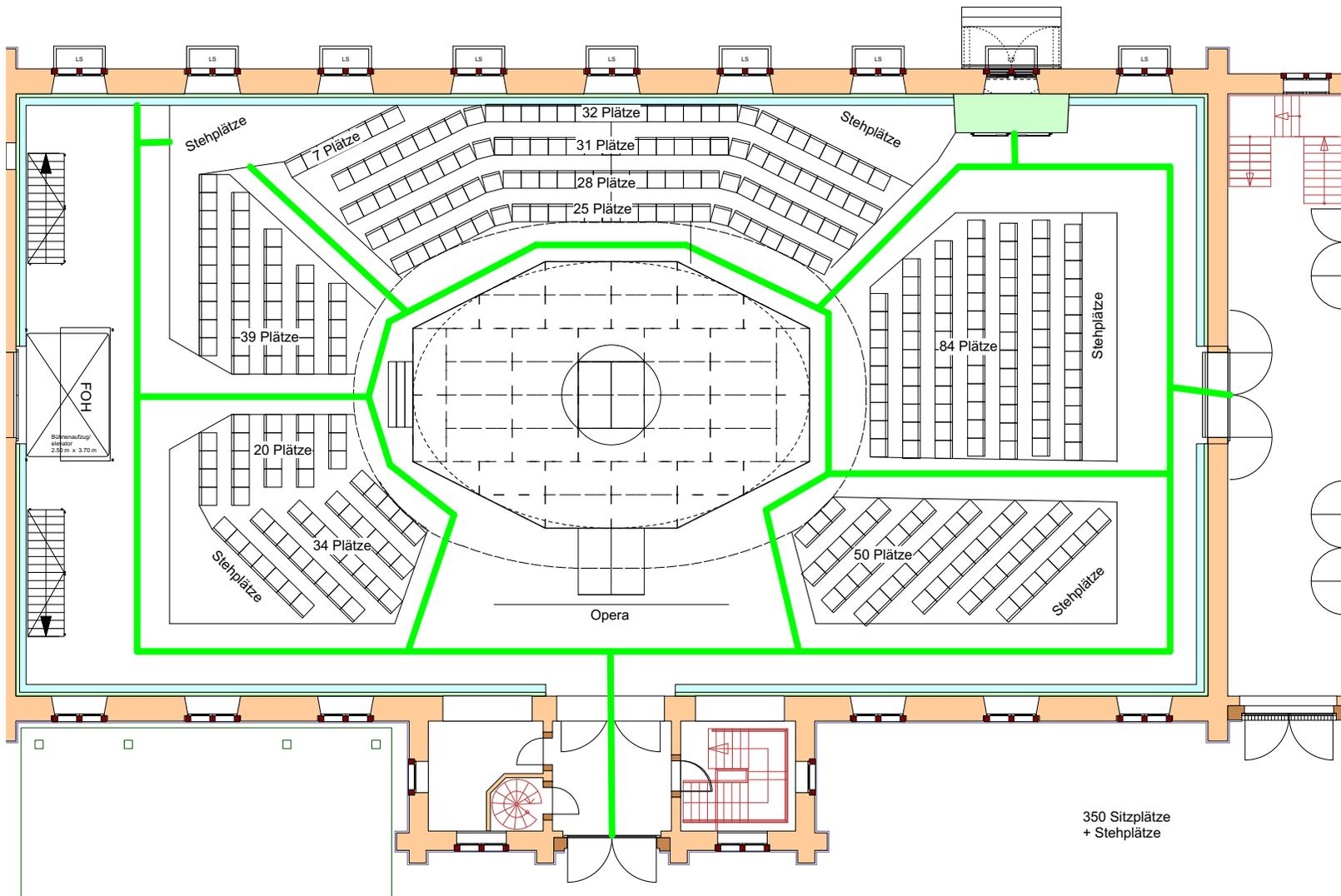


Abbildung 2: Grundriss der Reithalle der Kaserne Basel bei der Uraufführung von *Oh Albert*. Datei „Grundriss\_Reithalle\_OhAlbert\_v2016neuIV“, 2016. Im Folgenden mit „*Oh Albert*, Grundriss Reithalle“ abgekürzt.

Zeitangabe Rohschnitt	Titel	Gattungsbezeichnung	Setting
Akt I: 1966			
0:00–3:50	Ouverture	Behind the Scenes, Drumroboter Intro <sup>418</sup>	Drumroboter auf Opera-Bühne <sup>419</sup> , Rediger in Garderobe unter der Bühne; Konzertsaal abgedunkelt, Licht auf Drumroboter – dieser wird auch auf Fernsehern der Orchesterbühne gezeigt.
3:50–9:40	Performance Blues	Intro	Rediger singt als Narrator, bewegt sich zum Schluss des Stücks auf die Opera-Bühne; Zeitebene: 2016
9:54– 15:12	Love Still D Answer	Song	Dezentes hellblaues Licht auf der Opera-Bühne; Fernseher in Fernsehern zu sehen
15:32– 23:48	Oh Sandoz	Song	Verwendete Bühnenrequisiten: Aquarium, dessen Wasser mit Tinte gefärbt wird <sup>420</sup> ; Hometrainer; kein farbiges Licht; Orchester zählt von 1–25 <sup>421</sup> ; Zeitebene: 1943

<sup>418</sup> Laut Beta-Version der Konzertfilm-Website ist das Stück des Drumroboters angelehnt an den nigerianischen Schlagzeuger und Pionier des ‚Afrobeat‘ Tony Allen. Vgl. *Oh Albert*, Website (<http://www.ohalbert.net/songs>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>419</sup> Die Bezeichnung der Bühne folgt jener auf dem Grundrissplan der Reithalle der Kaserne Basel. Vgl. *Oh Albert*, Grundriss Reithalle. Die zentrale Bühne, auf der sich das Orchester befindet, wird im Folgenden ‚Orchesterbühne‘ genannt.

<sup>420</sup> Die Formen, die die Tintentropfen im Wasser erzeugen, sind der Form von Pilzen nachempfunden. Vgl. Fussnote 389. Brändli verwendete diese Methode in einem Musikvideo zu James Gruntz’ ‚Countless Roads‘ noch einmal. Vgl. ‚James Gruntz - Countless Roads‘, 2014 hochgeladen von *bakaramusic* (<https://www.youtube.com/watch?v=-BawqV-spwGM>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021), 0:11, 2:12, 2:52.

<sup>421</sup> Das Zählen bis 25 soll die Anzahl Versuche darstellen, die Hofmann im Zusammenhang mit Lysergsäure-Derivaten tätigte. Vgl. Fussnote 407.

24:13– 32:30	Mass Hysteria – Part I	Rave	Rediger mit Tänzerinnen im Publikum positioniert; Opera-Bühne rötlich beleuchtet, Orchesterbühne hellblau oder ‚blinkend‘ rot-blau; Rediger im Verlauf <sup>422</sup> als Hofmann, verkündet Verbot von LSD; Zeitebene: 1963 <sup>423</sup> , 1966
32:48– 39:38	March to the Underground	Symphonisches Rezitat	Rediger mit E-Gitarre auf Couch sitzend, Opera-Bühne hellblau beleuchtet
39:59– 44:08	Father to Alice	Aria	Rediger als Hofmann, kein farbiges Licht; nach dem Stück begibt sich Rediger ins Untergeschoss
Akt II: Dark Age			
44:29– 48:02	Dark Age	Symphonisch	Dunkler Konzertsaal; Rediger wird in Garderobe im Untergeschoss neu kostümiert
48:02– 54:34	Dark Age – Tortured Soldier	Song	Rediger als Alice und Mr. Olson <sup>424</sup> , im Untergeschoss; via Orchester-TV live in den Konzertsaal übertragen
54:34– 58:19	Dark Age – Military Yoga Control	Glitchsong	Redigers Stimme wird eingespielt; Zeit zwischen 1966 und 2016 wird im Schnelldurchlauf überbrückt; Rediger bewegt sich zurück in den Konzertsaal
58:19– 1:02:17	Miss Understood	Song	Rediger zurück auf Opera-Bühne, mit akustischer Gitarre; wechselnde Farbsettings für verschiedene Song-Teile – Mittelteil rötlich, Aussenteile bläulich

<sup>422</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 28:34.

<sup>423</sup> Vgl. „Oh Albert“, Dossier, S. 11.

<sup>424</sup> Frank Olson war Wissenschaftler im Dienste der CIA. Er starb 1953 bei einem Sturz aus dem Hotel Pennsylvania in New York; neun Tage zuvor wurde ihm ohne sein Wissen eine Dosis LSD verabreicht. Olsens Tod verstärkte die Spekulationen über den Missbrauch der psychoaktiven Substanz durch das US-Militär im Rahmen des *Project MKUltra*. Vgl. *Wormwood*, Netflix-Serie von Errol Morris, 2017; Jeremy Kuzmarov: „There’s Something Rotten in Denmark:‘ Frank Olson and the Macabre Fate of a CIA Whistleblower in the Early Cold War“, in: *Class, Race and Corporate Power*, Vol. 8, Iss. 1, Article 3, 2020; H. P. Albarelli Jr.: *A Terrible Mistake: The Murder of Frank Olson and the CIA’s Secret Cold War Experiments*, Walterville 2009.

1:02:17– 1:04:20	Alice Calls Molecules	Transition	Rediger wechselt Position, Alice kehrt aus Untergrund zurück; Zeitebene ab hier bis zum Schluss: 2016
1:04:20– 1:09:03	Revolution	Song	Rötliches Licht auf der Opera-Bühne, Rediger neben Abelins Orchesterpult positioniert – blau und rot beleuchtet
	Akt III: 2016		
1:09:40– 1:12:50	Mass Hysteria – Part II <sup>425</sup>	Rave	Wechselnde Farben; zwischenzeitlich Stroboskop; Tänzerinnen im Publikum; Wechsel auf helles, grelles Licht
1:12:50– 1:15:19	Broken Party	Rezitat	Helles, grelles Licht im Konzertsaal; formeller Wechsel – es folgt ein langer gesprochener Teil
1:15:19– 1:19:54	Seduction	Rezitat	Auftritt Digital Identity mit Video-Feedback-Effekt, Stimme vervielfältigt, Gespräch mit Alice; Orchester-Tacet zum Schluss
1:19:54– 1:24:57	Freedom	Rezitat	Orchester zu Beginn weiterhin stumm, setzt langsam ein; helle Beleuchtung
1:24:57– 1:26:39	Digital Judge	Rezitat	Redigers Stimme als Digital Identity wird eingespielt; Wechsel auf dunkle Beleuchtung
1:26:39– 1:27:17	Panoptikum	Rezitat	Rediger als Alice, mit akustischer Gitarre
1:27:17– 1:28:33	Manifest & Revolution	Rezitat	Reprise von Revolution Song aus Akt II

<sup>425</sup> Im Konzertprogramm steht hier als Titel nur „Mass Hysteria“. Ergänzung „– Part II“ zum besseren Verständnis durch LN.

1:28:33– 1:30:02	Orchestra Are You with Me?	Breakdown	Rediger bewegt sich durch das Orchester – dieses spielt unbeirrt weiter; grünliches Licht auf Opera-Bühne
1:30:02– 1:32:16	Finale	Rezitat	Reprise Drumroboter; danach wechselnde (Regenbogen-)Farben im Konzertsaal
1:32:16– 1:35:56 <sup>426</sup>	Rainbow Cow <sup>427</sup>	Finish	Rediger sitzt an der Seite der Orchesterbühne, dunkles Licht; Tänzerinnen mit Seifenblasen-Pistolen; endet mit Dunkelheit im Saal

Tabelle 1: Ablauf der Musikstücke in *Oh Albert*, nach Titel und Gattungsbezeichnung laut Konzertprogramm<sup>428</sup>; Setting-Anmerkungen und Zeitangaben nach eigenen Beobachtungen.

<sup>426</sup> Der Ton endet im Rohschnitt bei 1:34:21. Für den Ton der letzten Sekunden, vgl. *Oh Albert*, Master-Audiotrack, 58:16 ff.

<sup>427</sup> Der Ausdruck „Rainbow Cow“ ist eine bewusste Anspielung auf die Stadt namens „bunte Kuh“ in Nietzsches *Also sprach Zarathustra*. Die häufige Verwendung des Worts „thousand“ erinnert an das darin enthaltene Kapitel „Von tausend und Einem Ziele“. Gespräche des Autors mit Elia Rediger in Berlin, 20.–22. Oktober 2020. Vgl. auch „Oh Albert“, Dossier, S. 9. Das Wort „bunt“ nimmt in Nietzsches Werk eine ambivalente Stellung ein und ist deshalb in Bezug auf *Oh Albert* auch nicht als eine eindeutige Zukunftsprognose zu deuten. Im positiven Sinne verwendet er es oft als Metapher für die Vielfältigkeit des menschlichen Werdens und „zur Charakterisierung des noch lebendigen, noch nicht abstrakt gewordenen Denkens“. *Nietzsche-Wörterbuch, Band 1: Abbraviatur - einfach*, hrsg. von der Nietzsche Research Group (Nijmegen) unter der Leitung von Paul van Tongeren, Gerd Schank und Herman Siemens, Berlin 2004, S. 434; als negative Metapher steht das Wort meist für die Heterogenität, Vereinzelung und einen fehlenden gemeinsamen Geist der modernen westlichen Zivilisation. Vgl. Ebd. Konkret auf *Also sprach Zarathustra* bezogen, stellt die „bunte Kuh“ die erste Stadt dar, die Zarathustra nach seinem ‚Untergang‘ und seiner Rede der drei Verwandlungen besucht – dort predigt er seine in den Bergen erlangten Erkenntnisse, die bei der Bevölkerung jedoch mehrheitlich auf taube Ohren stossen. Möglicherweise ist die Bezeichnung als direkte Übersetzung der Stadt Kalmasadalmjad zu verstehen, durch welche Buddhas Wanderungen diesen geführt haben sollen. Das Nachdenken über das Wort „Kuh“ hat bisweilen auch dazu geführt, dass mit der von Zarathustra besuchten Stadt aufgrund ihrer Routinehaftigkeit, ihrer Rigidität – dem ‚Wieder-käuenden‘ – mit der Stadt Basel in Verbindung gebracht wurde. Vgl. Ebd., S. 442 f.

<sup>428</sup> Basel Sinfonietta (2016), S. 6–8.

### 3.2: Filmische Einflüsse und (farbige) Beleuchtung

Dass *Oh Albert* bereits in den ersten Ideen auch auf der filmischen Ebene konzeptualisiert wurde, ist vor allem zurückzuführen auf den Einfluss von *Stop Making Sense* der US-amerikanischen Band *Talking Heads*<sup>429</sup> – ein Konzertfilm, der an mehreren Live-Auftritten der Band aufgezeichnet und 1984 veröffentlicht wurde.<sup>430</sup> Das Werk stellt einen Meilenstein in jener vergleichsweise jungen hybriden Kunstdisziplin<sup>431</sup> dar, da er durch innovative Ansätze mit bestehenden Traditionen bricht und so neue Prioritäten hinsichtlich Darstellung der Bühne und des Publikums sowie der Dramaturgie eines Konzerts setzt. Letztere ist so aufgebaut, dass die Bandmitglieder jeweils zwischen den Songs einzeln die Bühne betreten. Der Film beginnt damit, dass der Sänger und Kopf der Band, David Byrne, alleine auf die noch leere Bühne und somit vor das Publikum tritt und mit der Hilfe eines Kassettenspielers, der einen Beat-Track zu spielen scheint<sup>432</sup>, und der Begleitung seiner akustischen Gitarre den Song „Psycho Killer“ singt.<sup>433</sup> Für den daran anschließenden, „Heaven“, wird Byrne von der Bassistin Tina Weymouth unterstützt. So kommen nach und nach alle Musiker auf die Bühne, bis die neunköpfige Gruppe – zu den stetigen vier Bandmitgliedern Byrne, Weymouth, Chris Frantz und Jerry Harrison kommen Background-Sängerinnen und zusätzliche Instrumentalisten hinzu<sup>434</sup> – komplettiert ist. So soll der Aufbau der Bühne sowie des Band-Klangs im Konzert selbst sichtbar

---

<sup>429</sup> Gespräche des Autors mit Elia Rediger in Berlin, 20.–22. Oktober 2020. Vgl. auch „Oh Albert“, Dossier, S. 6.

<sup>430</sup> Die verschiedenen Auftritte, aus denen der Film zusammengeschnitten wurde, fanden alle im Pantages Theater in Los Angeles statt. Diese Konstanz der Konzertlokalität erlaubte es der Band und den Filmproduzenten, die technischen Mittel mit grösserer Genauigkeit zu verwenden, was die Möglichkeit zu komplexeren Abläufen eröffnete. Vgl. Thomas Doherty: „Stop Making Sense“, in: *Film Quarterly*, vol. 38, no. 4, 1985, S. 12–16. Zusätzlich wurde, ebenfalls 1984, eine Auswahl der Aufnahmen der im Film gespielten Songs als Audioalbum veröffentlicht. Vgl. *Talking Heads: Stop Making Sense* (1984), Konzertfilm unter der Regie von Jonathan Demme, restaurierte und von den Bandmitgliedern kommentierte Version, 2015; *Talking Heads: Stop Making Sense*, CD, Warner Bros. Records Inc/EMI Records Ltd. 1984.

<sup>431</sup> Der Konzertfilm als hybride Kunstgattung wird hier im Sinne Rebentischs dritter Stufe „Intermedialität“ in ihrem Entwicklungsmodell verstanden. Rebentisch schreibt dazu: „[Die Stufe der Intermedialität] beginnt dort, wo sich die Künste so hybridisieren, dass nicht mehr angegeben werden kann, welche der angespielten Gattungslogiken und korrespondierenden Sinne die jeweils dominanten sein sollen.“ Rebentisch (2017), S. 11 f. Vgl. auch Fussnote 178.

<sup>432</sup> Tatsächlich fungierte der Kassettenspieler nur als visuelle Requisite, die Musik wurde von einem Drumcomputer via Mischpult eingespielt. Vgl. Jack Hamilton: „Select-a-Rhythm. What do you call a machine that hangs out with musicians?“, in: *Slate*, 2013 (<https://slate.com/culture/2013/12/beat-box-review-drum-machine-gets-its-due-in-joe-mansfield-book.html>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>433</sup> Rediger hat „Psycho Killer“ – noch während der intensiven Zeit mit *The bianca Story* – auch selbst gesungen, so zum Beispiel für Radio SRF 3. Vgl. „Elia Rediger covert ‚Psycho Killer‘ von Talking Heads - SRF 3 Live Session“, 2014 hochgeladen von *SRF 3* (<https://www.youtube.com/watch?v=GmcJnhO8G90>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>434</sup> Bei den fünf zusätzlichen Musikern handelt es sich um Lynn Mabry & Edna Holt (Background-Sängerinnen), Steve Scales (hauptsächlich Perkussion), Alex Weir (hauptsächlich Gitarre) und Bernie Worrell (Keyboard).

gemacht werden.<sup>435</sup> Neben diesem dramaturgischen Aufbau, des Narrativs in der Performance<sup>436</sup>, zeichnet sich der Film auch dadurch aus, dass das Publikum bis in die letzten Minuten kaum je deutlich erkennbar gezeigt wird; so soll sich der Zuschauer des Films möglichst unvoreingenommen ein eigenes Urteil über das Gesehene und Gehörte bilden können, ohne durch euphorische Gesichter, kreischende Stimmen oder sich bewegende Körper – wie sie bis dahin in Konzertfilmen keine Seltenheit darstellten – allenfalls beeinflusst oder gar manipuliert zu werden.<sup>437</sup> Dazu kommt, dass sich auf der Bühne keine für die Performance nicht zwingend notwendigen Gegenstände, wie zum Beispiel Wasserflaschen, Plektrum-Halter oder Handtücher, befinden; im Zusammenspiel mit der abgedunkelten Bühne soll so die menschliche Interaktion möglichst in den Vordergrund gerückt werden.<sup>438</sup> Die vielleicht bekannteste Szene aus dem Film ist jene, in der Byrne – davor für ein paar Minuten von der Bühne verschwunden – zu „Girlfriend Is Better“ mit einem überdimensional grossen Anzug zurück auf die Bühne kommt. Die Absicht dahinter war laut Byrne folgende: „I wanted my head to appear smaller, and the easiest way to do that was to make my body bigger; because music is very physical, and often the body understands it before the head.“<sup>439</sup> Es geht ihm also um die Relativierung

---

<sup>435</sup> Talking Heads (1984/2015), 06:30–07:13.

<sup>436</sup> Byrne beschreibt als weitere narrative Ebene, dass er im Film nicht bloss sich selbst, sondern eine Figur verkörpert, die im Verlauf des Konzerts eine Transformation von einem „stiff, white guy“ zu jemandem, der sich vollends in der Musik verlieren kann, der ‚frei‘ ist, durchlebt. Talking Heads (1984/2015), 34:27–36:11.

<sup>437</sup> Talking Heads (1984/2015) 36:22–37:43. Vgl. zu den Konzertfilmen mit Publikumsdarstellungen etwa: *Gimme Shelter*, Dokumentarfilm über die US-Tour der Rolling Stones, 1970; *Woodstock – 3 Days of Peace & Music*, Dokumentarfilm unter der Regie von Michael Wadleigh, 1970. Das wohl bekannteste Beispiel eines Konzertfilms, in dem die Euphorie des Publikums nicht nur zu sehen, sondern auch deutlich zu hören ist, stellt folgender dar: *The Beatles at Shea Stadium*, Dokumentarfilm des Konzerts in New York unter der Regie von Robert Precht, 1966.

<sup>438</sup> Talking Heads (1984/2015), 25:00–26:00. So erhalten die wenigen verwendeten Requisiten eine grössere Wirkungskraft – etwa die Brille, die Byrne bei „Once In A Lifetime“ trägt. Einer der wenigen nichtmusikalischen Gegenstände auf der Bühne ist die Stehlampe, mit der Byrne während „This Must Be The Place (Naive Melody)“ tanzt, inspiriert von Fred Astaires Tanz mit einem Kleiderständer in *Royal Wedding*. Der Bühnenaufbau ist laut Weymouth angelehnt an die Inszenierung von Philipp Glass’ Oper *Einstein on the Beach* durch Robert Wilson, mit dem Byrne ein paar Jahre später für *The Forest* auch selbst zusammenarbeitete. Talking Heads (1984/2015), 1:04:00–1:04:09. Glass und die ‚minimal music‘ werden Byrne zufolge auch musikalisch gewürdigt – mit einer etwa über zehn Takte hinweg andauernden und hauptsächlich aus einer einfachen Gitarrenmelodie bestehenden und sich wiederholenden Phrase mit rhythmischer Begleitung gegen Ende von „Found A Job“. Talking Heads (1984/2015), 15:24–16:20. Zur Projektion der Worte in weissen Buchstaben auf farbigem Hintergrund wurde Byrne inspiriert durch den US-amerikanischen Künstler Edward Ruscha, dessen Werk sich durch verschiedene Gattungen bewegt. Talking Heads (1984/2015), 32:02–32:30. Überhaupt spielt das Licht im Film eine wichtige Rolle – die Band experimentierte mit verschiedensten Lichtwinkeln; ausserdem wurde die Essenz gewisser Songs durch Farben hervorgehoben, etwa bei „Swamp“. Talking Heads (1984/2015), 41:48–43:37, 41:01–41:15. Als wichtigste Einflüsse auf *Stop Making Sense* nennt Regisseur Demme *The Last Waltz* – die Verfilmung des Abschiedskonzerts von The Band – und *Rust Never Sleeps* – ein Konzertfilm von Neil Young, in dem nicht zuletzt auch mit surrealistischen Elementen gearbeitet wird. Talking Heads (1984/2015), 1:12:47–1:13:22.

<sup>439</sup> „David Byrne Interview“, 2007 hochgeladen von Antonio Silva (<https://www.youtube.com/watch?v=dE-mxVxFXLg>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021), 00:39–00:49. Da das Interview von Byrne selbst inszeniert und voll von ironischen und parodistischen Anspielungen ist, sollte die Aussage mit Vorsicht genossen werden. Byrnes grosser Anzug wurde von Pauline Kael auch mit Beuys’ Filzanzug in Verbindung gebracht. Vgl. Pauline Kael: „Three Cheers“, in: *The New Yorker*, 1984 (auch online verfügbar, unter:

des rationalen Zugangs und die Aufwertung des körperlichen zur Musik; in dieser Hinsicht greift Byrne auf avantgardistische Strategien zurück – bereits die Dadaisten sowie die Surrealisten waren bestrebt, der Rationalität in der Kunst entgegenzuwirken.<sup>440</sup> Diesen kunsthistorischen Bezug macht Byrne in seinem aktuellsten Projekt *American Utopia* noch expliziter: darin integriert er je einen Ausschnitt aus Schwitters' *Ursonate* sowie aus Balls Lautgedicht „Gadji beri bimba“ in ein sonst mehrheitlich aus Popsongs bestehendes Programm.<sup>441</sup>

Auf *Stop Making Sense* wird in *Oh Albert* bereits ganz zu Beginn referiert. Der Drumroboter<sup>442</sup>, der die eröffnenden Klänge des Konzerts erzeugt, bevor Rediger mit der Gitarre in den „Performance Blues“ einstimmt, ist als direkte Anspielung auf Byrnes Kassettenspieler zu verstehen.<sup>443</sup> Auch die Tatsache, dass sich Rediger während „Performance Blues“ in der Garderobe befindet und erst im letzten überleitenden Teil vom Untergeschoss auf die „Opera“-Bühne bewegt, erinnert an die leere Bühne und den zunächst alleinigen Auftritt Byrnes in *Stop Making Sense*. So ist auch die Kameraeinstellung bei Redigers Gang Richtung Bühne auf dem letzten Treppenabschnitt zu erklären – die Nahaufnahme der Schuhe entspricht derjenigen bei Byrnes auf-die-Bühne-Kommen.<sup>444</sup> Mit diesen und anderen Szenen, in denen gezielt theatrale Elemente zum Vorschein kommen, wird dem Zuschauer einerseits das ‚Künstliche‘ einer

---

[https://web.archive.org/web/20160304123806/http://www.davidbyrne.com/archive/film/Stop\\_Making\\_Sense/s\\_m\\_s\\_press/s\\_m\\_s\\_pauline\\_kael\\_nyer.php](https://web.archive.org/web/20160304123806/http://www.davidbyrne.com/archive/film/Stop_Making_Sense/s_m_s_press/s_m_s_pauline_kael_nyer.php), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>440</sup> Vgl. S. 64 ff., 68 ff.

<sup>441</sup> Vgl. *American Utopia*, Konzertfilm unter der Regie von Spike Lee zu David Byrnes gleichnamiger Broadway-Aufführung, 2020, 21:45–26:32. Der Text von Balls Lautgedicht ist Grundlage für den Song „I Zimbra“, der zum ersten Mal auf dem *Talking Heads*-Album *Fear of Music* 1979 erschien. Die Integration eines „nonsense poem“ erfolgte auf die Empfehlung von Byrnes Künstlerkollegen Brian Eno, der selbst als einer der führenden Innovatoren der Popmusik gilt. Vgl. u. a.: Liebsch und Spree (1997), S. 153, 156, 158; Brech (1998), S. 28–31. Vgl. zu Schwitters' *Ursonate* auch S. 67 f. Neben dem Einbezug von Kunstwerken aus den historischen Avantgarden schließt Byrne auch insofern an diese an, als er als Teil der Aufführungen die Wichtigkeit der politischen Partizipation betont und so die Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst aufhebt. Vgl. auch: John Willsted: „Review: David Byrne's *American Utopia* is a film honouring the love of the live performance“, in: *The Conversation*, 2020 (<https://theconversation.com/review-david-byrnes-american-utopia-is-a-film-honouring-the-love-of-the-live-performance-149977>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Derweil bezeichnet Gunther Reinhardt *American Utopia* (Broadway-Version) als „Gesamtkunstwerk“ und zieht Vergleiche zum absurden Theater sowie zu Bertolt Brecht. Vgl. Gunther Reinhardt: „So schön zappelt Trumps amerikanischer Albtraum“, in: *Stuttgarter Nachrichten online*, 2018 (<https://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.talking-heads-david-byrne-in-berlin-so-schoen-zappelt-der-amerikanischen-albtraum.d3b63634-d1a8-402e-9f96-5f15d0c4c0e5.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>442</sup> Produziert wurde dieser vom Ensemble *Gamut Inc* um Marion Wörle und Maciej Sledziecki. Vgl. [Ohne Angabe:] „Trommel“, in: *Website von Gamut Inc*. (<http://gamutinc.org/trommel/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>443</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 03:50 (Beginn des Drumroboter-Intros). Ausserdem evoziert die Verwendung einer Maschine als Musikinstrument Assoziationen zu Klangexperimenten der futuristischen Komponisten – mit dem Unterschied, dass dort hauptsächlich konventionelle Instrumente zur Imitation von Maschinen eingesetzt wurden. Klanglich näher am Drumroboter in *Oh Albert* stehen Versuche, für alltägliche Maschinen zu komponieren. Solche lassen sich vermehrt in den 1960er Jahren finden – ein treffendes Beispiel ist Rolf Liebermanns Komposition *Les Echanges* für 156 Maschinen, die dieser für die Schweizer Landesausstellung in Lausanne 1964 schrieb. Vgl. Tobi Müller: „Schweizer Techno anno 1964: ‚Les Echanges‘ von Rolf Liebermann“, in: *SRF online*, 2013 (<https://www.srf.ch/kultur/im-fokus/der-archivar/schweizer-techno-anno-1964-les-echanges-von-rolf-liebermann>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>444</sup> Ebd., 09:01–09:12. *Talking Heads* (1984/2015), 01:16–01:49.

Aufführung direkt bewusst gemacht<sup>445</sup> – aufgrund ihrer Position innerhalb des jeweiligen Werks vergleichbar etwa mit einem Prolog aus einem Stück von Bertolt Brecht –, andererseits wird der Musik eine narrative Ebene unterlegt, die als Medium zum Verständnis der Komplexität jener beiträgt.<sup>446</sup> Das Aufbrechen der Illusion, das Sichtbarmachen von künstlerischen Produktionsprozessen kann auch mit der Thematik des Oratoriums in Verbindung gebracht werden; Alice 2.0 als digitale Welt, lebt von Transparenz und wird deshalb auch als „House Panopticum“ bezeichnet.<sup>447</sup> Durch das direkte Benennen der technischen Mittel – im „Performance Blues“ heisst es: „Is the camera aiming at the right direction?“ und „Out of my hands [...] if these lights will blow.“ – wird die von Adorno so bezeichnete ausserästhetische Technik gewissermassen selbst zum Inhalt.<sup>448</sup> Des Weiteren sind auch einige Bühnenrequisiten durch den Talking Heads-Film inspiriert, allen voran die Stehlampe auf der „Opera“-Bühne; aber auch die Brille, die Rediger als Erkennungsmerkmal für den Charakter Hofmann trägt, erinnert an Byrne, konkret während der Performance von „Once In A Lifetime“.<sup>449</sup>

Neben *Stop Making Sense* stellen – besonders für die Orchesteraufnahmen – Hugo Niebelings Verfilmungen von Beethoven-Konzerten der Berliner Philharmoniker unter Herbert von Karajan, darunter besonders einflussreich die Aufführung der 6. Sinfonie, auch *Pastorale* genannt, einen wichtigen Teil des visuellen Bauplans für *Oh Albert* dar.<sup>450</sup> Niebelings *Pastorale*-Aufnahmen setzten 1967 mit innovativen und expressionistischen Mitteln wie

---

<sup>445</sup> Dies trägt auch dazu bei, dass das bei Wagner vorherrschende Prinzip einer Illusionskulisse untergraben wird. Gleichzeitig wird auch bewusst gemacht, dass die Performanz einen integralen Bestandteil der kapitalistischen Leistungsgesellschaft bildet. Damit wird nicht nur das Leben in die Kunst einbezogen, sondern umgekehrt – und an die Kunstphilosophie Beuys' erinnernd – auch die Prinzipien von Kunst in das Leben hineinprojiziert. Vgl. S. 71 ff.

<sup>446</sup> Vgl. auch: Claude Bühler: „Uraufführung: Sinfonietta feiert 50-Jahre LSD-Verbot“, in: *Telebasel Kultur*, 2016 (<https://telebasel.ch/2016/10/05/urauffuehrung-sinfonietta-feiert-50-jahre-lsd-verbot/?channel=32341>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021), Video-Interview, ab ca. 8:22. Ein weiteres Filmbeispiel, das Musik und Narration verbindet und Rediger beeinflusst hat, findet sich in *This Must Be The Place* von Paolo Sorrentino, in dem Byrne selbst auch mitspielt und eine Performance von „This Must Be The Place (Naive Melody)“ in den Film eingebaut ist. Gespräche des Autors mit Elia Rediger in Berlin, 20.–22. Oktober 2020.

<sup>447</sup> Vgl. u. a. Elia Rediger: Skript zu *Oh Albert*, Datei „09012016\_Oh Albert script“, 2016, S. 32. Im Folgenden mit „*Oh Albert*, Skript“ abgekürzt. Der Text jener Skriptversion stimmt an manchen Stellen nicht komplett mit dem Rohschnitt überein.

<sup>448</sup> Vgl. u. a. S. 13, 40.

<sup>449</sup> Bspw. während „Father to Alice“. Vgl. „Oh Albert“, Dossier, S. 6. Dort werden auch zwei Szenen aus den beiden Filmen verglichen, in denen Rediger und Byrne jeweils deutlich sichtbar mit einem Mikrofon in der Hand zur Kamera hin positioniert sind. Vgl. zur Stehlampe und der Brille auch Fussnote 29. In „Once In A Lifetime“, wie in anderen Talking Heads-Songs bewegt sich Byrne zwischen Gesang und von Radiopriestern inspirierten Deklamation – eine Bewegung zwischen Ausdrucksweisen, die von Rediger auch in *Oh Albert* vielfach eingesetzt wird. Vgl., hier in Bezug auf „Psycho Killer“: „Understanding Psycho Killer“, 2020 hochgeladen von *12tone* (<https://www.youtube.com/watch?v=wKaSellpqnU>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021), 4:33–5:00. Dort heisst es: „He’s doing this sort of half-spoken delivery, where his pitch isn’t super precise and he doesn’t really hold the notes, making it feel more like a conversation than a performance. This is a pretty common technique for Byrne, and it gives his music a sort of intentional sloppiness, like a painter who won’t paint within the lines. It breaks down the barrier between artist and listener, stripping out the pretense of grand melodic gestures so he can more bluntly describe the ideas he’s trying to convey [...]“

<sup>450</sup> Vgl. „Oh Albert“, Dossier, S. 6.

Fokusverschiebungen, dem Wechsel von Farbe und Schwarz-Weiss, Überblendungen sowie starken Verzerrungen der Bilder hinsichtlich Konzertfilmen im klassischen Kontext neue Maßstäbe.<sup>451</sup> Besonders deutlich ist der Einfluss der Verfilmung in *Oh Albert* in den Nahaufnahmen der Orchestermusiker – grossen Wiedererkennungswert haben beispielsweise die Bilder der Streichinstrumente –, dem Schnitt beziehungsweise den verschiedenen Kameraeinstellungen sowie der Kamerabewegung und dem Umgang mit Farben und Licht zu erkennen.<sup>452</sup> Ein grundlegender Unterschied besteht darin, dass für Niebelings *Pastorale* nicht der originale Ton der im Bild zu sehenden Aufführung verwendet, sondern während den Filmaufnahmen die zuvor aufgenommene Musik Playback eingespielt wurde – weshalb im Bild auch nirgendwo Mikrophone zu sehen sind.<sup>453</sup> In *Oh Albert* dagegen sind die Tonabnehmer an den Instrumenten jeweils deutlich zu erkennen; auch hier wird im Bild die Technik offenbart, die für eine solche Produktion benötigt wird – also dem Illusionsprinzip entgegengewirkt.

Einen dritten wichtigen Filmeinfluss für *Oh Albert* stellen die Arbeiten des französischen Regisseurs Henri-Georges Clouzot dar, der von Klaus Geitel unter anderem als „der Adorno der damaligen Zeit für die Filmregie“ bezeichnet wird.<sup>454</sup> Clouzot, der seinerseits für sechs Inszenierungen von Karajan-Aufführungen verantwortlich ist<sup>455</sup>, gilt als einer der innovativsten und einflussreichsten Filmschaffenden der Mitte des 20. Jahrhunderts; bekannt geworden ist er unter anderem für *L'Enfer* – ein ambitioniertes Filmprojekt, das letztlich nie vollendet wurde.<sup>456</sup> Darin sucht Clouzot neuartige Methoden, um extreme Gefühlszustände bildlich und auditiv umsetzen zu können.<sup>457</sup> Marcel, der männliche Protagonist, entwickelt im Verlauf der Geschichte starke Eifersuchtsgefühle, da seine junge Ehefrau Odette eine Affäre mit einem Auto-mechaniker namens Martineau zu haben scheint. Clouzot beabsichtigte, Marcells Eifersucht – in intensiven Farben visualisiert, während die realistischen Szenen in Schwarz-Weiss gehalten

---

<sup>451</sup> Vgl. *Pastorale*, Film von Hugo Niebeling einer Aufführung der 6. *Sinfonie* von Ludwig van Beethoven der Berliner Philharmoniker unter Herbert von Karajan, 1967. Der neuartige und experimentelle Ansatz Niebelings stiess teils auf heftigen Widerstand – nicht zuletzt seitens Karajans selbst, „der sich in diesem Film von Hugo Niebling [sic] nicht ausreichend gewürdigt sah und künftig seine Filme selbst inszenieren wollte“. [Ohne Angabe:] „Hugo Niebeling“, in: *Zeughauskino – Deutsches Historisches Museum*, 2013 ([https://www.dhm.de/fileadmin/medien/relaunch/zeughauskino/Filmblatt\\_3-9kurz.pdf](https://www.dhm.de/fileadmin/medien/relaunch/zeughauskino/Filmblatt_3-9kurz.pdf)), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>452</sup> In der *Pastorale*-Verfilmung verwendet Niebeling für fast jeden Satz ein bestimmtes Farb-Setting für die Bühne: 1. Satz = Dunkelgrau, 2. Satz = Hellgrün, 3. Satz = Hellgrau, 4. Satz = Hellgrau, 5. Satz = Rot. Auch in *Oh Albert* werden bestimmte Songs respektive Instrumentalstücke von einer bestimmten Farbe getragen, vgl. Tabellen 1, 3.

<sup>453</sup> Vgl. „Hugo Niebeling“ (2013).

<sup>454</sup> Ebd. Vgl. auch „Oh Albert“, Dossier, S. 5–6.

<sup>455</sup> Vgl. „Hugo Niebeling“ (2013). Unter den Inszenierungen ist die wohl bekannteste jene der 5. *Sinfonie* Beethovens. Vgl. auch: [Ohne Angabe:] „Karajan dirigiert Beethovens Fünfte“, in: *programm.ARD.de*, 2014 (<https://programm.ard.de/TV/Themenschwerpunkte/Musik-und-Kultur/Klassik-Oper--Tanz/Startseite/?sendung=2872412384989865>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>456</sup> Vgl. *L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot*, Dokumentarfilm von Serge Bromberg, 2009. Im Folgenden abgekürzt mit „*L'Enfer*, 2009“.

<sup>457</sup> Vgl. Ebd., 20:45–27:45.

sind – so darzustellen, dass sich dessen sinnliche Wahrnehmung merklich verzerrt. Dafür verwendet er verschiedene optische Täuschungseffekte, die eine unlogische, surrealistische Ebene erzeugen. Clouzot war fasziniert von dem noch jungen Phänomen der kinetischen Kunst, welches die Bewegung als zentrales Moment in die Gestaltung einführt – Bewegung des Kunstobjekts, der Lichtquelle oder auch des Betrachters. Als einer der diesbezüglich führenden Künstler gilt Alexander Calder, der vor allem durch das Prinzip des Mobile bekannt wurde.<sup>458</sup> Adorno sieht das Mobile als Exponat der Verfransung, denn darin „hör[e] Plastik[...] auf, in all ihren Teilen ruhig zu verharren und möchte, nach dem Prinzip der Äolsharfe, wenigstens partikular sich selber verzeitlichen.“<sup>459</sup> Clouzot setzt den Schwerpunkt in *L'Enfer* eher auf die Bewegung des Lichts als des Gegenstands. Geradezu ikonisch wurden gewisse Aufnahmen von Romy Schneider, die im Film die weibliche Hauptrolle übernimmt. Durch die unterschiedlichen Einfallswinkel der Beleuchtung wurden ihre Gesichtsmarkmalen besonders vielseitig und markant hervorgebracht; um diesen Effekt zu verstärken, experimentierte Clouzot auch damit, Schneiders Gesicht durch das Auftragen von Öl und Glitzerstaub noch reflektierender erscheinen zu lassen. Dieses Verfahren findet Eingang in *Oh Albert*: Zu Beginn des zweiten Akts wird Rediger wieder in der Garderobe im Untergeschoss gezeigt, wo das Outfit der zweiten Hälfte der Aufführung – unter anderem mit Glitzerstaub im Gesicht und einer schimmernden Jacke mit der Beschriftung „HYSTERIA“ auf der Rückseite – vorbereitet wird.<sup>460</sup> Die auf Bewegung ausgerichtete Beleuchtung der Figuren als zusätzliche künstlerische Ebene erinnert indessen an Malewitschs Ansatz in *Sieg über die Sonne*.<sup>461</sup> In Clouzots Filmprojekt spielt auch der Ton eine entscheidende Rolle; er soll nicht illustrieren, sondern im Gegenteil das Visuelle motivieren.<sup>462</sup>

---

<sup>458</sup> Dabei handelt es sich um leichte, an Draht hängende Gegenstände, die durch geringste äussere Einflüsse in Bewegung versetzt werden und so gewissermassen ‚bewegliche Skulpturen‘ darstellen.

<sup>459</sup> Adorno, KuK, S. 432. Rebentisch spricht von einer „partielle[n] Verzeitlichung der Plastik in den Mobiles von Calder“. Rebentisch (2003), S. 103. Calders Ansatz war nicht zuletzt für die Entwicklung von Klanginstallationen und -skulpturen von Bedeutung; die britische Komponistin Rebecca Saunders schuf – beispielsweise in *Stirrings Still* – in Anlehnung an Calder musikalische Mobiles. Vgl. Wellmer (2010), S. 43. Vgl. auch: Tom Service: „A guide to Rebecca Saunders’ music“, in: *The Guardian online* (<https://www.theguardian.com/music/tomservice-blog/2012/nov/05/rebecca-saunders-contemporary-music-guide>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>460</sup> Vgl. *Oh Albert*, Rohschnitt, 46:45–48:02. Vgl. auch „Oh Albert“, Dossier, S. 5. Der Hysteriebegriff ist grundlegend für die Etablierung der Psychoanalyse nach Freud und Josef Breuer. Vgl.: Josef Breuer und Sigmund Freud: *Studien über Hysterie*, Leipzig und Wien 1895. Der für die Psychoanalyse zentrale Fokus auf das Unterbewusste spielt auch für die Surrealisten eine wichtige Rolle. Vgl. S. 68. *Oh Albert* trägt – allein durch die inhaltliche Thematik – durchaus Charakterzüge, die mit den Surrealisten in Verbindung gebracht werden können. Auf den surrealistischen Einfluss auf *Oh Albert* wird im folgenden Abschnitt noch genauer eingegangen.

<sup>461</sup> Vgl. S. 62 ff. Zudem verbindet der utopische bzw. dystopische narrative Rahmen *Sieg über die Sonne* mit *Oh Albert*. Überhaupt scheinen Kunstwerke mit Gesamtheitsanspruch generell geneigt, alternative gesellschaftliche Realitäten zu präsentieren. Nicht zufällig tauchen deshalb „Utopie“ und „Gesamtkunstwerk“ immer wieder als Begriffspaar auf. Vgl. Szeemann (1983); Husslein-Arco, Krejci und Steinbrügge (2012); Margareta Sandhofer: „Utopie Gesamtkunstwerk: Gequälter Begriff“, in: *artmagazine*, 2012 (<https://www.artmagazine.cc/content/59794.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>462</sup> Vgl. *L'Enfer*, 2009, 24:58–25:24. So sind es oft auch Geräusche, die die Eifersuchtsanfälle von Marcel auslösen oder verstärken.

Auch dem Klang liegt das Prinzip einer verformten Wahrnehmung zugrunde; dabei werden gesprochene Ausdrücke so überlagert, wie dies aus der Verfahrensweise mit verschiedenen Themen in der musikalischen Gattung der Fuge bekannt ist.<sup>463</sup> Für die Nachbearbeitung der Audiospur von *Oh Albert* wandte Rediger ebenfalls Verfremdungstechniken an, indem er – insbesondere in den implizit psychedelischen Passagen – durch Overdubbing und Tonhöhenbearbeitung eine Art der verzerrten Wahrnehmung der menschlichen Stimme erzeugt.<sup>464</sup>

Dass solche surrealistischen Elemente in *Oh Albert* zu erkennen sind, scheint aufgrund von Redigers Verbindungen zu ebendiesem Kunstansatz naheliegend. Während der Entstehungszeit des Librettos in Paris kam ein persönlicher Kontakt mit Alejandro Jodorowsky zustande.<sup>465</sup> Der chilenische Künstler wurde vor allem bekannt durch seine surrealistischen Frühfilme *Fando y Lis*, *El Topo* und *La Montaña sagrada* in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren, kann aber in seiner Wirkung keineswegs bloss auf sein filmisches Schaffen reduziert werden. Vor seinen ersten Erfolgen als Filmregisseur beispielsweise als Theaterautor und Schauspieler tätig, entwickelte er die Ideen, die im Rahmen einer geplanten Filmumsetzung von Frank Herberts Science-Fiction-Roman-Reihe *Dune*<sup>466</sup> entstanden – das Projekt scheiterte letztlich aufgrund der mit den Produzenten der Filmindustrie nicht zu vereinbaren Dimensionen bezüglich Umfang und Aufwand<sup>467</sup> – unter anderem in der Rolle des Comicauteurs weiter.<sup>468</sup> Jodorowsky verbindet in seiner Arbeit Kunst auch mit therapeutischen Ansätzen; so entwickelte er unter anderem das Prinzip der ‚Psychomagie‘ – eine Praxis, anhand derer Traumata durch rituelle Kunst, meist in Form von einfachen, symbolischen Aktionen, überspielt respektive überwunden werden sollen.<sup>469</sup> Jodorowsky schliesst an die Psychoanalyse an, findet an dieser Methode jedoch

---

<sup>463</sup> Vgl. Ebd., 26:34–27:45.

<sup>464</sup> Gespräch des Autors mit Elia Rediger am 24. Juli 2020. Vgl. *Oh Albert*, Master-Audiotrack, Datei „Oh Albert Master 1.0“, 2020. Vergleichbar mit der stimmlichen Verzerrung ist der Versuch, laut Brittelle auch „den traditionellen Orchesterklang zu verbiegen, zu verzwirren und zu brechen.“ Kreis (2016).

<sup>465</sup> Gespräche des Autors mit Elia Rediger in Berlin, 20.–22. Oktober 2020.

<sup>466</sup> Herberts *Dune*-Zyklus umfasst sechs Bände, die zwischen 1965 und 1985 publiziert wurden: *Dune* (1965), *Dune Messiah* (1969), *Children of Dune* (1976), *God Emperor of Dune* (1981), *Heretics of Dune* (1984) und *Chapterhouse: Dune* (1985). Das *Dune*-Universum dreht sich um die Substanz „Spice“, welche eine vergleichbare Wirkung wie LSD und andere Psychoaktiva aufweist. Sie erlaubt es, die Linearität der Zeit zu überwinden und so die Zukunft vorzuschauen; damit einher geht ein Gesamtheitsgefühl, das die Verbundenheit mit der Welt verstärkt. Über die Ähnlichkeiten der beiden Substanzen wurde bereits in den 1960er Jahren spekuliert.

<sup>467</sup> Vgl. *Jodorowsky's Dune*, Dokumentarfilm von Frank Pavich, 2013. Jodorowsky beabsichtigte, für den Film Musik der britischen Band Pink Floyd zu verwenden, die durch Werke wie *The Wall* oder *Live at Pompeii* Popmusik in Verbindung mit theatralen Ansätzen nachhaltig geprägt haben. Die erste vollendete Verfilmung der *Dune*-Romane stammt von David Lynch, der heute zu den bekanntesten Vertretern surrealistischer Filme des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts gehört.

<sup>468</sup> Im Zentrum dieser Tätigkeit stehen die 13 Bände um die Figur John Difool, die Jodorowsky zusammen mit Jean Giraud – besser bekannt unter dem Pseudonym Moebius – kreiert hat.

<sup>469</sup> Vgl. Alejandro Jodorowsky: *Psychomagic. A healing art*, Dokumentarfilm, 2019. Vgl. auch: Alejandro Jodorowsky: *Praxisbuch der Psychomagie. Rituelle Akte zur Selbstbefreiung und Heilung*, Oberstdorf 2011. Rediger wandte das Prinzip der Psychomagie unter anderem im 2017 im Konzert Theater Bern uraufgeführten Musiktheater *Oh Boyoma* – das, wie es bei *Oh Albert* geplant ist, auch als Audioalbum veröffentlicht wurde – an. Das utopische Stück dreht sich um eine kriegsgebeutelte kongoleische Stadt und die Überwindung dieser

problematisch, dass sie Traumata zwar sichtbar machen kann, letztlich aber keine konkreten Verfahren beinhaltet, diese zu überwinden oder zu heilen. Er bezeichnet seine eigene Methode als ‚Umkehrung des Surrealismus‘: Dalí wollte Träume beziehungsweise das Unbewusste in die Realität einführen – laut Jodorowsky spielt sich jedoch ‚alles‘ im Unbewussten ab; deshalb müsse die Vernunft dahingehend gelehrt werden, die Sprache des Unbewussten oder der Träume zu sprechen.<sup>470</sup>

Jodorowskys ‚Psychomagie‘ macht die Kunst durch den rituellen Ansatz zu einem gemeinschaftlichen Erlebnis – transzendiert also die oftmals starre Grenze zwischen Künstler und Zuschauer. In *Oh Albert* wird dies unter anderem formell impliziert, indem im Konzertprogramm die Zuschauer zusammen mit den anderen beteiligten Künstlern als theatralische Figur aufgelistet und letztlich durch ihre Präsenz im Film auch Teil des Gesamtwerks werden.<sup>471</sup> Ebenso wird die Rollenverteilung in Relation zu Kunst und Gesellschaft im ‚Performance Blues‘ direkt hinterfragt: Passagen wie ‚Who’s playing tonight? Who is putting up a show? In this scene, I’ll play the wingman, you’ll get the lead [...]‘<sup>472</sup> oder ‚I’m a puppet, and you are the choir and we’re playing for a frown‘<sup>473</sup> weisen darauf hin, dass Kunst erstens nicht als von der Gesellschaft isoliert, und zweitens nicht immer in den angeblich klar voneinander abgrenzbaren Kategorien Künstler und Publikum gedacht werden kann oder sollte.<sup>474</sup> Diese transzendierenden Momente sind jedoch – allein aufgrund der zahlreichen verfremdenden Elemente – weit entfernt von kollektiven Ekstase-Ritualen, wie sie etwa Skrjabin in seinem *Mystère* vorschwebten.

---

traumatischen Vorgeschichte in Form von Musik. Rediger, der selbst 1985 in Kinshasa geboren ist, arbeitete für *Oh Boyoma* zusammen mit fünf Künstlern aus der Demokratischen Republik Kongo. Die Psychomagie wird im Stück ‚Poly‘ auch ausdrücklich genannt. Vgl. [Ohne Angabe:] ‚Oh Boyoma‘, in: *Stücklabor – Neue Schweizer Dramatik*, 2017 (<https://www.stuecklaborbasel.ch/Oh-Boyoma>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Vgl. auch: Claude Bühler: ‚Utopie-Bunker im Kongo‘, in: *nachtkritik.de* ([https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=14097:oh-boyoma-konzert-theater-bern-bringt-elia-redigers-musiktheaters-tueck-im-gasthofsaal-heitere-fahne-zur-urauffuehrung&catid=676:konzert-theater-bern&Itemid=100190](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14097:oh-boyoma-konzert-theater-bern-bringt-elia-redigers-musiktheaters-tueck-im-gasthofsaal-heitere-fahne-zur-urauffuehrung&catid=676:konzert-theater-bern&Itemid=100190), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>470</sup> Vgl. *Psychomagic* (2019), 06:32–07:32. Dalís nahestehender Künstlerkollege Buñuel stellt ebenfalls eine wichtige Referenz für Redigers Arbeit dar. Für das Theaterstück *Der Würgeengel* – eine freie Adaption des gleichnamigen Films Buñuel –, das Anfang 2020 im Theater Freiburg unter der Regie von Blanka Rádóczy uraufgeführt wurde, komponierte Rediger die Musik. Vgl. [Ohne Angabe:] ‚Der Würgeengel‘, in: *Theater Freiburg* ([https://theater.freiburg.de/de\\_DE/spielplan/der-wuergeengel.16034382](https://theater.freiburg.de/de_DE/spielplan/der-wuergeengel.16034382), zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Vgl. auch: ‚Blanka Rádóczy & Elia Rediger | Der Würgeengel | Theater Freiburg‘, 2020 hochgeladen von *szenik* (<https://www.youtube.com/watch?v=2MKRHUTwkIw>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>471</sup> Vgl. Basel Sinfonietta (2016), S. 9. Dies kann ausserdem als ein Erkennungsmerkmal dafür gesehen werden, dass *Oh Albert* auch massgeblich rezeptionsästhetisch funktionieren soll. Ein anderes Indiz dafür wäre die angelegte Veröffentlichung des Konzertfilms auf einer Website – einerseits wäre der Film und damit die Uraufführung so theoretisch jederzeit abrufbar, andererseits kann der Zuschauer des Films durch die Wahl der Kameraeinstellung seine eigene Perspektive auf das Kunstwerk bestimmen. So werden verschiedene ästhetische Erfahrungen zustande kommen – je nach persönlichen Interessen und Präferenzen des einzelnen Rezipienten. Vgl. auch Fussnote 388. Vgl. zur Rezeptionsästhetik S. 37 ff.

<sup>472</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 06:00. Vgl. auch *Oh Albert*, Partitur, S. 3–4.

<sup>473</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 07:42. Vgl. auch *Oh Albert*, Partitur, S. 9–10.

<sup>474</sup> ‚Performance Blues‘ arbeitet auch bewusst mit dem Prinzip der Selbstreferentialität, das Lehmann als eines der Merkmale des postdramatischen Theaters beschreibt. Vgl. dazu Lehmann (2006), S. 174.

Viel eher verbindet *Oh Albert* mit dessen Ansätzen – mehr noch hinsichtlich des *Promethèe* – die Verwendung von Licht respektive Farben.<sup>475</sup> Im Unterschied zu Skrjabin und anderen Synästhetikern werden letztere jedoch nicht unmittelbar an Klänge, ‚Klangzentren‘ oder gar einzelne Töne gebunden, sondern sind eng verbunden mit dem Narrativ und den darin enthaltenen Themen, Stimmungen und Assoziationen.<sup>476</sup> Grundsätzlich kann zwischen drei verschiedenen Farbsettings unterschieden werden: Grau oder Schwarz – also die Absenz von Farbe –, Blau und Rot. Grau erscheint der Konzertsaal vor allem dann, wenn die rationale, wissenschaftliche, ‚nüchterne‘ Sichtweise – in der Regel durch die Figur Hofmanns vertreten – auf LSD präsentiert wird, so in „Oh Sandoz“ oder in „Father to Alice“; während „Hysteria – Part I“ wechseln die Lichteinstellungen und Farben mehrfach – das graue Setting wird an den Stellen eingesetzt, in denen das Verbot, wiederum von der Figur Hofmann, vorgelesen wird.<sup>477</sup> Auch während „March to the Underground“ kommt die Beleuchtung weitestgehend ohne klar erkennbare Farben aus. Besonders deutlich scheint hier der textuelle Bezug hinsichtlich der Enttäuschung und Trauer über das Verbot hervorzutreten – Rediger singt, in diesem Fall als Figur Alice, mehrmals „[...] hold back those rainbow tears [...]“<sup>478</sup>. Hier wird angetönt, was im weiteren Verlauf immer augenscheinlicher wird: Das farbige Licht steht für die Präsenz respektive die Entfaltung von Alice als LSD, während die Absenz von Farbe deren Unterdrückung oder aber die graue, rationale Perspektive zu ihr repräsentiert. Untermauert wird dies durch eine von der Figur Hofmann gesprochene und als Aufnahme eingespielte Textpassage am Ende des ‚Dark Age‘-Teils – kurz bevor Rediger als Alice wieder auf der Opera-Bühne für „Miss Understood“ erscheint –, in der es unter anderem heisst: „In a dark scenery of gray and earth-shaking sadness, my once so colorful Alice lived in dirt and madness.“<sup>479</sup> Philosophisch scheint das Künstlerkollektiv bezüglich der zeitweise grauen Konzertsaalatmosphäre nicht zuletzt durch Hegel angeregt geworden zu sein, dessen folgendes Zitat in einer Datei<sup>480</sup> zum Entstehungsprozess auftaucht: „Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau lässt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen [...]“.<sup>481</sup> Rediger beschreibt

<sup>475</sup> Für eine genaue Beschreibung der wechselnden Licht- und Farbsettings, vgl. Tabelle 3 (im Anhang).

<sup>476</sup> Bezüglich dem Narrativ als Motor für die Verwendung von Licht und Farben steht *Oh Albert* Schönbergs *Glücklicher Hand* näher. Vgl. S. 54 ff.

<sup>477</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 28:34–29:30, 29:46–32:37.

<sup>478</sup> Beim ersten Mal singt Rediger anstatt „[...] those rainbow tears“ „[...] your rainbow tears“. *Oh Albert*, Rohschnitt, 36:31, 36:50, 37:01. *Oh Albert*, Partitur, S. 93, 96, 99.

<sup>479</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 56:13–56:24. *Oh Albert*, Partitur, S. 170.

<sup>480</sup> Datei „Presse IV mit Elia Rediger & Alice V2“, Entwurf des selbstinszenierten Interviews im Konzertprogramm, 2016. Für die letztlich abgedruckte Version des Interviews vgl. Basel Sinfonietta (2016), S. 10–19.

<sup>481</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke*, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 7: Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse, Frankfurt am Main 1970, S. 28. Zit. nach: Inka Mülder-Bach: „Das Grau(en) der Prosa oder: Hoffmanns Aufklärungen. Zur Chromatik des *Sandmann*“, in: Gerhard Neumann (Hrsg.): *Hoffmanneske Geschichte‘. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Würzburg 2005, S. 199–222, hier: S. 199.

das Grau in Relation zu Alice im Konzertprogramm – im Rahmen eines selbstinszenierten Interviews<sup>482</sup> – selbst so: „Einzig bunt, das weiss ich [Alice], das war ich immer. Niemals grau. Farbe in einer stetigen Existenz. [...] Kein Weiss oder Schwarz, eher die schmerzhaftes Erkenntnis, dass das Grau die Wahrheit sein könnte. Und Alice war ein Lichtstrahl. Ein Lächeln, welches das Grau mit seiner Vielseitigkeit mit Farbe füllte.“<sup>483</sup> Während Grau also vorwiegend die nüchterne Ratio symbolisiert, taucht Hellblau als dominierende Farbatmosphäre an den Stellen der Erzählung auf, die das Gefühl von Nachdenklichkeit, Einsamkeit oder auch eine Suche nach Antworten vermitteln. Hellblau beleuchtet wird die Opera-Bühne besonders auffallend zu den Songs „Love Still D Answer“ und „Miss Understood“. In ersterem beklagt der Erzähler im Jahr 2016 das um sich selbst drehende und nicht erfüllende Leben, bevor er für eine Lösung für sein schweres Gemüt zunächst an die Zeit um 1966 und schliesslich an die Erfindung von LSD durch Hofmann zurückdenkt. Dabei wird die Farbe Blau in einer Passage tatsächlich genannt; Rediger singt in der Bridge: „Living with nothing but myself, is the reason why I was born in blue.“<sup>484</sup> Während „Miss Understood“ wird die Opera-Bühne nicht wie im Beispiel „Love Still D Answer“ durchgehend, sondern nur in den äusseren Formteilen des Songs, in denen Alice ihre Veränderung, ihr Leben im Untergrund bedauert, hellblau beleuchtet.<sup>485</sup> Das Farbsetting der Opera-Bühne ändert sich im– nicht zuletzt durch den Wechsel der Ton- und Taktart – formell klar abgegrenzten Mittelteil, wenn das blaue durch rotes Licht abgelöst wird.<sup>486</sup> In diesem Abschnitt denkt Alice darüber nach, ihr ‚wahres Ich‘ wieder zurückkehren zu lassen – was sie im Narrativ im Anschluss an den Song schliesslich auch tut. Der formelle Stimmungskontrast des Mittelteils innerhalb des Songs scheint bezeichnend für die Verwendung der Farbe Rot generell: Sie tritt immer dann besonders deutlich in Erscheinung, wenn ein Ausbruch aus etablierten, starren Strukturen impliziert wird.<sup>487</sup> Dies entspricht auch der Grundstimmung des indirekt an „Miss Understood“ anschliessenden „Revolution Song“, während dem sowohl Opera-Bühne als auch Rediger, der neben Abelins Orchesterpult positioniert ist, rot beleuchtet werden. Ebenfalls in rotem Licht erscheint die Opera-Bühne während „Mass Hysteria – Part I“ und

<sup>482</sup> Vgl. zur Selbstinszenierung respektive künstlerischen Selbstdarstellung auch Fussnote 226.

<sup>483</sup> Basel Sinfonietta (2016), S. 10, 15. Im ersten Teil des Zitats spricht die Figur „Alice25“, im zweiten Teil Rediger als er selbst – im Interview als „Elia“ bezeichnet.

<sup>484</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 10:52–11:16. In der Partitur steht noch die folgende, abweichende Passage: „Living with nothing but myself. What’s the reason that I was born into“. *Oh Albert*, Partitur, S. 14. „Born in blue“ erinnert an den Ausdruck „feeling blue“ – einer der textlichen und auf die vorherrschende Gefühlslage bezogenen Grundpfeiler des Blues als Musikrichtung überhaupt.

<sup>485</sup> Im Song wird dies anhand der Phrase „sick of it“ wiederholt geäussert.

<sup>486</sup> *Oh Albert*, Partitur, S. 175. *Oh Albert*, Rohschnitt, 1:00:21.

<sup>487</sup> In Datei „Presse IV mit Elia Rediger & Alice V2“ steht als Notiz auch: „Glück ist rot...“. Diese Assoziation entspricht im Grundsatz auch derjenigen aus der jahrtausendealten chinesischen Farbsymbolik; dort repräsentiert Rot mitunter das Leben, die Freude und das Glück. Vgl. dazu: Norbert Welsch und Claus Chr. Liebemann: *Farben. Natur, Technik, Kunst*, Berlin 2018, S. 16; Katharina von Kleinsorgen: *Symbolische Bedeutung von Farben in China. Farbsymbolik im feudalen, republikanischen, maoistischen und modernen China*, Saarbrücken 2012.

„Mass Hysteria – Part II“ – allerdings nur in den Teilen, in denen die Aufbruchsstimmung und das ausgelassene Tanzen ohne ‚äussere Eingriffe‘ frei zugelassen wird.<sup>488</sup> Neben den eindeutig prominentesten Farbsettings Grau, Blau und Rot und den in den einführenden Worten zur Einrichtung des KonzertsaaIs beschriebenen sind als weitere Lichtmodi in *Oh Albert* weitgehende Dunkelheit – mit Ausnahme von schwacher Orchesterbeleuchtung und seitlichen Scheinwerfern – und Regenbogenfarben zu erkennen.<sup>489</sup> Weitgehende Dunkelheit herrscht im Konzertsaal vor allem während des ‚Dark Age‘-Teils, die Regenbogenfarben während des Stücks ‚Finale‘ vor dem abschliessenden ‚Rainbow Cow‘. Zwei der eben genannten Titel respektive Teile geben hierbei zusätzlich Aufschluss über die enge Verbindung von thematischem Abschnitt innerhalb der Erzählung und Beleuchtung. Der genaue Zeitpunkt des Wechsels der Licht- und Farbenmodi indessen ist jeweils eng an die musikalische Gliederung gekoppelt: In einer Vielzahl der Fälle geht er mit einem Abschnittswechsel in der Partitur oder mit dem Beginn eines bestimmten Stücks einher.<sup>490</sup>

### 3.3: Musikanalyse

In einigen Fällen korreliert die Veränderung der Lichtverhältnisse auch direkt mit musikalischen Motiven. Von diesen sind zwei besonders hervorzuheben, die – aufgrund von Transposition, Fragmentierung, unterschiedlicher Instrumentation sowie der Verbindung mit narrativen Elementen – im Rückbezug auf musikdramatische und instrumentale Werke des 19. und 20. Jahrhunderts als Leitmotive verstanden werden können.<sup>491</sup> Rediger und Britelle bezeichnen sie als ‚Motif A‘ und ‚Motif X‘<sup>492</sup>; sie sind im Folgenden als Notenbeispiele 1 und 2 dargestellt<sup>493</sup> – zudem sind die genauen Angaben zu ihrem Auftreten und dem jeweiligen Kontext Tabelle 2 (im Anhang) zu entnehmen, welche als Übersicht über diese und alle weiteren wiederkehrenden

<sup>488</sup> Die rote Beleuchtung verschwindet bei ‚Mass Hysteria – Part I‘ zu dem Zeitpunkt, als Hofmann das Verbot vorliest sowie bei ‚Mass Hysteria – Part II‘, als die Party durch helles, grelles Licht aufgelöst wird.

<sup>489</sup> Ausserdem erscheint die Opera-Bühne während der Reprise des Drumroboters – klar zu unterscheiden von der hellblauen Beleuchtung auf diesen – leicht grünlich.

<sup>490</sup> Vgl. im Detail, Tabelle 3 (im Anhang).

<sup>491</sup> In der Regel wird das Leitmotiv als Konzept auf Wagner und insbesondere den *Ring des Nibelungen* zurückgeführt. Zum Begriff und seiner nicht unproblematischen Geschichte und Verwendung, vgl.: Joachim Veit: Art. ‚Leitmotiv‘, in: *MGG online*, 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1996 (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12819>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021), insbesondere Abschnitte I und II. Aufgrund des Umfangs – insbesondere von ‚Motif X‘ – könnte allenfalls auch von (Leit-)Themen die Rede sein; aufgrund der Eigenbezeichnungen Redigers und Brittelles wird hier aber grundsätzlich am Begriff des Leitmotivs festgehalten.

<sup>492</sup> Vgl. u. a. *Oh Albert*, Skript, S. 8, 15, 17, 25. Diese Bezeichnung wird im Folgenden beibehalten.

<sup>493</sup> Die Leitmotive wurden so transkribiert, wie sie vom Autor hinsichtlich Tonlage, Tonverlauf, Zusammensetzung der Einzelteile und Länge als kompletteste und repräsentativste Ausprägung empfunden wurden. Sie kommen im Verlauf von *Oh Albert* in dieser exakten Form nur selten vor.

musikalischen Motive in *Oh Albert* dienen soll. Motif A setzt sich zusammen aus drei Teilmotiven, die in unterschiedlicher Zusammensetzung, Tonart, Harmonie, Instrumentierung und Ausdehnung auftreten. Beim ersten Teilmotiv handelt es sich um das „Flötenmotiv“ – eine zweitaktige auf- und wieder absteigende Achtmelodie, die immer mindestens von einer Flöte gespielt wird.<sup>494</sup> Es kommt drei Mal – in „Oh Sandoz“, „Broken Party“ und „Seduction“ – prominent vor und wird jeweils gefolgt vom Teilmotiv „Promise“, welches wiederum oft in Verbindung mit dem dritten Teilmotiv „Nature“ vorkommt.<sup>495</sup> „Nature“ und „Promise“ setzen sich zusammen zu einer in Ganz- und Halbtonschritten fallenden Melodie, die meist durch Redigers Stimme und zur Textzeile „What’s good for nature is good for us all. What a promise I was back then. What a promise I was back then.“ erklingt. Die einzelnen Teilmotive werden sukzessive eingeführt und das ganze Motif A so nach und nach aus den kleinen Zellen heraus zusammengesetzt. Beim ersten partiellen Vorkommen singt Rediger in „Oh Sandoz“ lediglich die drei Takte des „Promise“-Motivs<sup>496</sup>; etwas später im gleichen Song werden mit dem Vorschub des „Nature“-Motivs daraus acht Takte<sup>497</sup> – eine traditionell gängige Grössenordnung für Motive respektive Themen in Orchesterkompositionen. Etwas später in „Oh Sandoz“ – dem an Motiven reichsten Stück in *Oh Albert* – wird Motif A an zwei verschiedenen Stellen, nicht ganz komplett, sondern jeweils aus zwei der drei Teile bestehend, durch Imitation und Wiederholung auf 16 Takte ausgebaut.<sup>498</sup> Melodisch und harmonisch tritt es in verschiedenen Variationen auf. Beim ersten Auftreten reicht die Melodie von c abwärts nach E und endet auf A<sup>499</sup>; zum Schluss erklingen die Töne von C-Dur und F-Dur und erzeugen so eine polytonale Klangtextur.<sup>500</sup> In „March to the Underground“ bewegt sich die Melodie von a nach A; für die Harmonik zeigt sich weitgehend der Synthesizer verantwortlich, der in seiner Begleitung zwischen einem E-Dur- und einem a-Moll-Akkord hin- und her wechselt.<sup>501</sup>

<sup>494</sup> Dabei handelt es sich um eine Anspielung auf Hofmanns Vorliebe für Wolfgang Amadeus Mozarts Kompositionen für Flöte. In *LSD – mein Sorgenkind* erwähnt er gleich mehrfach dessen *Konzert für Flöte und Harfe*, KV 299/297c gleich an zwei verschiedenen Stellen. Vgl. Hofmann (2010), S. 166, 181. Dies ist auch dem selbstinszenierten Interview im Konzertprogramm zu entnehmen. Vgl. Basel Sinfonietta (2016), S. 13.

<sup>495</sup> Die Bezeichnung der drei Teilmotive stammt vom Autor und ist in den Primärquellen zu *Oh Albert* so nicht vorzufinden.

<sup>496</sup> Vgl. für die melodischen und harmonischen Einzelheiten aller hier beschriebenen auftretenden Motive jeweils Tabelle 2 (im Anhang). *Oh Albert*, Rohschnitt, 14:21. *Oh Albert*, Partitur, S. 20.

<sup>497</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 19:02. *Oh Albert*, Partitur, S. 31–32.

<sup>498</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 19:26, 23:10. *Oh Albert*, Partitur, S. 31–32, 50–53.

<sup>499</sup> Zu Gunsten der einfacheren Lesbarkeit und da die Motive den Ambitus von zwei Oktaven nicht überschreiten, werden die Tonbezeichnungen nicht im engeren Sinne ihrer jeweiligen Oktavlage angepasst, sondern nur in Gross- und Kleinbuchstaben gekennzeichnet; deren Relationen sind immer nur innerhalb eines Motivs zu verstehen.

<sup>500</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 14:21. *Oh Albert*, Partitur, S. 20.

<sup>501</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 35:28. *Oh Albert*, Partitur, S. 89.

Leitmotive in *Oh Albert*

Flötenmotiv Nature Promise

What's good for na - ture is good for us all. What a  
 pro - mise I was back then. What a pro - mise I was back then.

Detailed description: The image shows two staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics. It is divided into three sections: 'Flötenmotiv' (flute motif), 'Nature', and 'Promise'. The 'Nature' section includes the lyrics 'What's good for na - ture is good for us all. What a'. The bottom staff continues the vocal line with the lyrics 'pro - mise I was back then. What a pro - mise I was back then.' The music features various time signatures and melodic lines.

Notenbeispiel 1: Motif A (Flötenmotiv + Nature + Promise) aus *Oh Albert*. Nach Transkription des Autors.

Detailed description: This image shows a single staff of music in treble clef. It consists of a sequence of notes and rests, representing Motif X. The time signature changes throughout the piece, including 4/4, 3/4, and 2/4. The notes are primarily eighth and quarter notes, with some rests.

Notenbeispiel 2: Motif X aus *Oh Albert*. Nach Transkription des Autors.

Zusätzlich zu diesen – hier beispielhaft gezeigten<sup>502</sup> – melodischen und harmonischen Variierungen tritt stellenweise eine gewisse Durchlässigkeit dieser Motiv-Passagen für andere musikalische Phrasen auf: Während des ersten Teils des letzten Auftretens von Motif A in „Oh Sandoz“ spielt die Bassposaune, scheinbar komplett isoliert davon, ein eigenes Motiv, das an das Signal eines Schweizer Posthorns – von der Post selbst „Dreiklanghorn“ genannt – erinnert.<sup>503</sup> Aufgrund des narrativen Kontexts, in welchem es jeweils auftaucht, kann davon ausgegangen werden, dass Motif A die Figur Alice symbolisiert.<sup>504</sup> Es scheint deshalb auch nicht zufällig, dass es in „Oh Sandoz“ – das die Geschichte der Entdeckung von LSD erzählt – gleich mehrere Male hervortritt. Das erste Erklingen überhaupt in „Love Still D Answer“ ist gekoppelt an die erste textliche Erwähnung von Alice. Während des ‚Dark Age‘-Teils wird es weder gespielt noch gesungen und kommt erst dann wieder zum Vorschein, als Alice aus dem Untergrund zurückkehrt. Zum letzten Mal erscheint es in „Seduction“, nachdem Alice die Ähnlichkeit der Digital Identity mit ihr selbst konstatiert: „Mirror mirror in the sky, you sound just like me. Head toe and skin, you really do look like my twin.“<sup>505</sup> Anschliessend wird zunächst das Flötenmotiv wieder aufgegriffen, bevor die Digital Identity das „Promise“-Motiv singt. Damit setzen Rediger und Britelle auch motivisch-thematisch jene Verfremdung um, die anhand des Vergleichs zwischen LSD und digitaler Sphäre im dritten Akt ins Zentrum der Narration gerückt wird.

Motif X taucht zum ersten Mal in „Oh Sandoz“ auf, nachdem der narrative Rahmen – die Pharmaindustrie in der idyllisch scheinenden Schweiz<sup>506</sup> – durch künstlich erzeugte Klangeffekte, die einen Ventilator, einen Wasserhahn und ein Alphorn imitieren, gesetzt wird.<sup>507</sup> Zunächst präsentiert die Bassposaune, die kurz darauf von den Trompeten unterstützt wird, die ersten vier Takte des aus Achtel- und Viertelnoten bestehenden Motivs, das hier in jedem Takt an der

<sup>502</sup> Für einen umfassenden Überblick über die verschiedenen Varianten von Motif A, vgl. Tabelle 2 (im Anhang).

<sup>503</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 23:10. *Oh Albert*, Partitur, S. 50–51. Das Posthorn-Motiv wurde hier insofern verfremdet, als der unterste der drei Töne ein Ganzton tiefer liegt als im ‚Original‘. Beim zweiten Vorkommen in „Dark Age“ spielen die Trompeten das Motiv schliesslich – wenn auch aus dem Original transponiert – ‚richtig‘, als arpeggierten Quartsextakkord. *Oh Albert*, Rohschnitt, 45:20. *Oh Albert*, Partitur, S. 121. Die Tonfolge des ‚echten‘ Posthorn-Signals – cis, E, A – geht zurück auf den Andante-Teil aus Gioachino Rossinis Ouvertüre zur Oper *Guillaume Tell*, die 1829 in Paris uraufgeführt wurde. Vgl. [Ohne Angabe:] „Drei Töne im Dienst einer starken Marke“, in: *PostAuto. Die gelbe Klasse*, ohne Veröffentlichungsjahr (<https://www.postauto.ch/de/dreiklanghorn>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Es ist dies in „Oh Sandoz“ indessen nicht die einzige klangliche Assoziation an die idyllische Perspektive auf die Schweiz, denn bereits zu Beginn des Songs ist ein künstlich erzeugtes Alphorn dezent zu hören. *Oh Albert*, Rohschnitt, 16:12. *Oh Albert*, Partitur, S. 23.

<sup>504</sup> Für die genaue Textpassage, der das Motiv jeweils folgt, vgl. Tabelle 2 (im Anhang). Nahegelegt wird dies auch durch den Buchstaben A, der in diesem Zusammenhang als initiale Abkürzung interpretiert werden kann. Für die Symbolhaftigkeit des Motivs für die Figur Alice steht auch der Text der „Nature“- und „Promise“-Motive, der aus ihrer Perspektive heraus geschrieben ist.

<sup>505</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 1:18:14.

<sup>506</sup> Vgl. auch Fussnote 503.

<sup>507</sup> Vgl. *Oh Albert*, Partitur, S. 22–23. Direkt im Anschluss an das Motiv wird die Erzählung ausdrücklich ins Jahr 1943 zurückblendet.

Stelle des zweiten Schlags eine Achtelpause beinhaltet und deshalb synkopisch wirkt.<sup>508</sup> Danach folgt ein Antwortmotiv von Holzbläsern sowie Bratschen und Celli, das, dem gleichen rhythmischen Prinzip folgend, melodisch in Quintparallelen den Tönen der Leiter c-dorisch folgt. Etwas später im selben Song – während der, mit Redigers Verwendung des Hometrainers auf der Opera-Bühne symbolisierten, Fahrradfahrt Hofmanns nach der Einnahme von LSD im Rahmen des Selbstversuchs – wird Motiv X von den Hörnern und den Flöten wiederaufgenommen<sup>509</sup>; die Hörner arpeggierend dabei zunächst einen F-Dur-Akkord, bevor in den nächsten zwei Takten As-Dur- und Es-Dur-Akkordtöne erklingen – dieser Wechsel kann deutlich als harmonische Rückung wahrgenommen werden. Das Prinzip der Rückung wird im Folgenden immer wieder aufgegriffen und etabliert sich als zentrales charakteristisches Moment. „Mass Hysteria – Part I“ beginnt sodann direkt mit Motiv X, das gleich danach nochmals wiederholt wird und in Form von sieben zusammenhängenden Takten erscheint.<sup>510</sup> Die ersten vier Takte – gespielt von den Hörnern, Trompeten und Violinen – folgen grundsätzlich den Tönen und Zusammenklängen von Es-Dur beziehungsweise c-Moll, danach folgt eine doppelte Rückung: Der Wechsel vom 3/4- zum 4/4-Takt sorgt für das rhythmische, jener vom c-Moll- zum Des-Dur-Akkord<sup>511</sup> für das harmonische Irritationsmoment. Im Anschluss an diese sieben Takte erwecken langsame Streicher-Glissandi im Zusammenspiel mit den zeitlupenartigen Bewegungen von Rediger und den beiden Tänzerinnen auf der Opera-Bühne den Eindruck, als würde die Zeitwahrnehmung für einen Augenblick gestört<sup>512</sup>; danach wird das gesamte Motiv mit vollem Orchesterklang wiederholt. Noch einmal wird Motiv X in „Father to Alice“ aufgegriffen – zunächst nur als viertaktiges Teilmotiv<sup>513</sup>, etwas später als ‚komplettes‘ mit umfangreicherer Orchestrierung.<sup>514</sup> Die Symbolhaftigkeit des Motivs ist im Gegensatz zu Motiv A nicht ganz so eindeutig abzuleiten, kommt es doch in zwei narrativen Kontexten prominent vor: einerseits im Zusammenhang mit der Figur Hofmann und seiner Beziehung zu LSD, andererseits – in „Mass Hysteria – Part I“ – auch in Verbindung mit der kollektiven Euphorie oder gar Ekstase, die durch die Substanz ausgelöst wird. Während das häufigere Vorkommen in „Oh Sandoz“ und

<sup>508</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 16:37. *Oh Albert*, Partitur, S. 23–24. Ähnlich wie Motiv A wird Motiv X auch aus der kleinen Zelle heraus, gewissermassen organisch, entwickelt.

<sup>509</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 20:00. *Oh Albert*, Partitur, S. 36.

<sup>510</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 24:13. *Oh Albert*, Partitur, S. 55–56.

<sup>511</sup> Der Akkord kommt theoretisch durch die enharmonische Umdeutung des Tons gis in der Bassposaune zu einem as zustande – rein auditiv ist er aber eindeutig als Des-Dur-Akkord wahrzunehmen.

<sup>512</sup> In der Partitur sind diese Takte mit „Sweep“ übertitelt.

<sup>513</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 40:11. *Oh Albert*, Partitur, S. 106.

<sup>514</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 42:45. *Oh Albert*, Partitur, S. 114–115. An dieser wie an der vorigen Stelle ist das Motiv in der Partitur mit „Chorus Motiv“ übertitelt. Kurz darauf folgen mit drei rhythmisch dominierten Takten eine der seltenen Orchester-Tutti-Momente von *Oh Albert*, zunächst forte und dann – ohne Perkussion – piano gespielt. Vgl. Ebd., S. 116. Ein letztes Mal erklingt Motiv X, noch einmal in ‚kompletter‘ Fassung siebentaktig, kurz bevor Alice in der Geschichte in den Untergrund wandert. *Oh Albert*, Rohschnitt, 43:36. *Oh Albert*, Partitur, S. 118–119.

„Father to Alice“ Motif X an Hofmann bindet, scheint das Prinzip der Rückung sowie der klanglichen Verlangsamung der Zeitwahrnehmung eine relativ naheliegende kompositorische Methode, die veränderten Sinneszustände unter dem Drogeneinfluss respektive den ‚Rausch‘ musikalisch umzusetzen.<sup>515</sup>

Motif A und Motif X sind die am häufigsten wiederkehrenden Motive in *Oh Albert*; daneben gibt es aber eine ganze Fülle weiterer musikalischer Bruchstücke, die an gewisse narrative Orientierungspunkte gebunden sind – darunter das im Zusammenhang mit hysterischen Passagen vorkommende „Tie Dye“-Motiv<sup>516</sup> oder das „Shopping Mall Signet“<sup>517</sup>; letzteres kommt immer dann vor, wenn die liberale kapitalistische Marktwirtschaft zur Sprache kommt.<sup>518</sup> Verschiedene Motive werden des Öfteren auch überlagert, sodass in *Oh Albert* nicht nur von der Verwendung von Polytonalität, sondern auch von Polymotivik gesprochen werden kann. Immer wieder sind es einzelne Instrumente, die sich durch solistische Takte klanglich vom restlichen Orchester isolieren. Ein erstes prägnantes Beispiel dafür findet sich in „Love Still D Answer“, als die Trompete eine Phrase spielt, die in den ersten beiden Takten stark an die Einsätze der Blasinstrumente in Charles Ives’ *The Unanswered Question* erinnert – eine Assoziation, die durch die Basis des Streicherteppichs untermauert wird, der in beiden Fällen der solistischen Melodie unterlegt ist.<sup>519</sup> Motiviert scheint auch dieses Zitat beziehungsweise diese Phrase in *Oh Albert* durch den narrativen Kontext: In „Love Still D Answer“ reflektiert der Erzähler sein um sich selbst drehendes und deshalb nicht-erfüllendes Leben und sucht – wie dies schon im Titel angekündigt wird – nach einer Antwort auf diese existenzielle Krise, welche gewissermaßen als ‚unbeantwortete Frage‘ im Raum steht. Gleichzeitig zum Ives-Zitat singt Rediger eine davon musikalisch grundsätzlich unabhängige Linie, was die Passage zu einem

---

<sup>515</sup> Im Übrigen könnte der Motivzusatz „X“ auch als Abkürzung für „Ecstasy“ gelesen werden – nicht im Sinne der Droge XTC, sondern eher im Sinne einer kollektiven Ekstase-Erfahrung, vergleichbar etwa mit Bewusstseinszuständen der ‚Erleuchtung‘ in religiösen Kontexten. Dann könnte auch die Bezeichnung „Chorus Motif“ eine neue Bedeutung gewinnen, indem sie an Nietzsches Prinzip des Dionysischen, des Rauschhaften im Rahmen der *Geburt der Tragödie* angeschlossen wird. Dieser wertete in der Tragödienschrift die Rolle des Chors als dem prinzipiell Musikalischen gegenüber dem Protagonisten auf. Vgl. auch Fussnote 211.

<sup>516</sup> Der Ausdruck „Tie Dye“ ist der Partitur entnommen und meint eine bestimmte Färbemethode für Textilien, die in den 1960er Jahren beliebt wurde. Auf Deutsch wird das Verfahren meist als „Batik“ bezeichnet. Vgl. Tabelle 2 (im Anhang); *Oh Albert*, Rohschnitt, 26:08, 27:57, 29:22, 1:09:40, 1:23:55, 1:30:48. *Oh Albert*, Partitur, S. 60–62, 69–70, 72–73, 198–200, 233, 263–266.

<sup>517</sup> Diese Bezeichnung stammt nicht von den an *Oh Albert* beteiligten Künstlern, sondern – auf Basis des narrativen Kontexts und der klanglichen Ähnlichkeit zu Signaltönen in Einkaufshäusern – vom Autor selbst. *Oh Albert*, Rohschnitt, 30:03, 1:23:17, 1:25:10. *Oh Albert*, Partitur, S. 74, 231–232, 236–241.

<sup>518</sup> Vgl. Tabelle 2 (im Anhang) – auch für die Textstellen, zu denen das Motiv jeweils erklingt.

<sup>519</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 11:05. *Oh Albert*, Partitur, S. 14. Vgl. Charles Ives: *The Unanswered Question*, Partitur, New York 1953. Ives kombiniert in seinen Werken – oft collageartig, ohne eine einheitliche Synthese anzustreben – unterschiedliche Musikrichtungen und kann deshalb selbst als polystilistisch und -motivisch arbeitender Komponist bezeichnet werden.

mehrschichtigen Hörerlebnis macht.<sup>520</sup> Eine vergleichbare Überlagerung von Motiven tritt in „Oh Sandoz“ auf, wenn die beiden Trompeten – zum ersten Mal mit Beginn des ersten Teils von Motif X einsetzend – wiederholt vom restlichen Orchesterklang unabhängige Melodien spielen.<sup>521</sup> „Mass Hysteria – Part I“, das in vielen Teilen grundsätzlich äusserst heterogen klingt, enthält, die in diesem Song vielleicht am deutlichsten polymotivisch anmutenden, zwei Stellen, in denen die Flöten eine jeweils eigenständige Melodie spielen, während Rediger singt beziehungsweise spricht.<sup>522</sup> Auch im mittleren Akt kommen wiederholt Motive vor, die aus dem generellen musikalischen Rahmen ‚ausbrechen‘ – beispielsweise die Wiederaufnahme des Posthorn-Motivs durch die Trompeten<sup>523</sup> oder eine hohe Melodie der zweiten Flöte<sup>524</sup> zu Beginn von „Dark Age“ sowie zahlreiche kurze Phrasen in den Holzbläsern oder Trompeten in weiteren Stücken dieses Abschnitts. In „Miss Understood“ findet sich als zusätzliche klangliche Schicht ein musikalisches Palindrom in den Flöten- und Hörner-Stimmen zum Schluss des Mittelteils<sup>525</sup> und in „Alice Calls Back Molecules“ wird Motif A von einer in Ganztonschritten fallenden Melodie in den Trompeten überlagert.<sup>526</sup> Im „Revolution Song“ schliesslich wird die musikalische Heterogenität im Songtext selbst thematisiert: Rediger singt im Refrain „Will we ever sing in unison?“, während die Bassklarinete dazu eine schnelle Auf- und Abwärtsbewegung in Zweiunddreissigstelnoten spielt.<sup>527</sup> In „Mass Hysteria – Part II“ wird diese wiederholt angedeutete Divergenz der Einzelteile der Musik konzeptuell soweit zugespitzt, dass sie komplett desintegrieren – was in einer längeren Generalpause mit Stroboskop-Licht endet.<sup>528</sup>

Der pluralistische Umgang mit musikalischen Motiven scheint die grundsätzliche stilistische und kompositionstechnische Vielfalt in *Oh Albert* zu spiegeln.<sup>529</sup> Da die einzelnen Musikstücke

---

<sup>520</sup> Ähnliche polymotivische Passagen treten im gleichen Song etwas später auf – zunächst in derselben Instrumentenkombination, danach mit der ersten Flöte als zusätzliches solistisches Instrument. U. a.: *Oh Albert*, Rohschnitt, 12:42, 14:46. *Oh Albert*, Partitur, S. 17–18, 21–22.

<sup>521</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 16:37, 18:35. *Oh Albert*, Partitur, S. 23–24, 29. Als polymotivische Stelle funktioniert auch der Einsatz des Posthorn-Motivs der Bassposaune. Vgl. Fussnote 503. Vgl. für die genauere Beschreibung der Motive auch Tabelle 2 (im Anhang).

<sup>522</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 27:47, 28:14. *Oh Albert*, Partitur, S. 68, 70.

<sup>523</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 45:20. *Oh Albert*, Partitur, S. 121.

<sup>524</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 45:46. *Oh Albert*, Partitur, S. 123–124.

<sup>525</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 1:00:39. *Oh Albert*, Partitur, S. 176.

<sup>526</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 1:02:26. *Oh Albert*, Partitur, S. 179.

<sup>527</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 1:06:12. *Oh Albert*, Partitur, S. 186. Der im Rohschnitt gesungene Text stimmt an dieser Stelle nicht mit demjenigen in der Partitur überein. Kurz darauf spielt die Bassklarinete eine weitere, diesmal melodischere Passage weitgehend unabhängig von der restlichen erklingenden Musik. *Oh Albert*, Rohschnitt, 1:06:36. *Oh Albert*, Partitur, S. 188. Gegen Ende des Songs wird die Frage gleich folgendermassen selbst beantwortet – „We have no time to sing in unison“. *Oh Albert*, Rohschnitt, 1:08:30. *Oh Albert*, Partitur, S. 195. Auch hier stimmt der gesungene Text nicht mit demjenigen in der Partitur überein.

<sup>528</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 1:10:10. *Oh Albert*, Partitur, S. 201. Die Diskrepanz zwischen Orchester und Rediger wird in „Orchestra Are You with Me?“ verdeutlicht.

<sup>529</sup> Rediger und Britelle sind beide dafür bekannt, sich nicht mit einer bestimmten musikalischen Schule zu identifizieren, sondern Einflüsse aus diversen Gattungen und Musikkulturen in ihr Schaffen einfließen zu lassen. Britelle beschreibt seine eigene Arbeitsweise als „[...] a genre-fluid, collage-based musical language, a lack of stylistic bias [...]“. William Britelle: Biographie, in: *William Britelle*, eigene Website

oft in sich selbst äusserst wechselhaft erscheinen, sind die musikalischen Einflüsse meist nur bruchstückhaft – wie am Beispiel von Ives – oder durch klangliche Assoziationen, wie der des Posthorns, auszumachen. Zwei wichtige Inspirationen für Rediger und Britelle waren die beiden US-amerikanischen musikalischen ‚Grenzgänger‘ Frank Zappa und Scott Walker.<sup>530</sup> Zappa bewegte sich zeitlebens zwischen verschiedenen musikalischen Sphären: Bereits früh kam er in Kontakt mit Edgar Varèse und anderen Vertretern der Neuen Musik und hatte seinen ersten Fernsehauftritt vor grösserem Publikum 1963 in der *Steve Allen Show*, wo er – in Anlehnung an John Cages *Water Walk* in der Sendung *I’ve Got A Secret* drei Jahre zuvor – Musik auf zwei Fahrrädern vorführte.<sup>531</sup> Neben seiner Faszination für Orchestermusik machte er sich auch einen Namen als Sänger, Gitarrist und Komponist seiner Band *The Mothers of Invention* – wofür er wahrscheinlich hauptsächlich bekannt ist. Der klangliche Einfluss Zappas macht sich in *Oh Albert* insbesondere im fragmentarischen Charakter bemerkbar – in abrupten Wechseln von Formteilen, Tempi, Dynamik, Motiven und Phrasen, wie sie dieser etwa in *Mo ‘N Herb’s Vacation* verwendet. Dazu kommen sprunghafte, isolierte Phrasen einzelner Instrumente, längere, sich auf- und abbewegende Orchesterglissandi<sup>532</sup> sowie die Integration von alltäglichen Klangeffekten in die Musik.<sup>533</sup> Eine weitere Ähnlichkeit mit Zappa besteht bezüglich Rediger darin, dass dieser die Organisation von musikalischen Projekten bereits als Teil des Kompositionsprozesses versteht. Die in *Oh Albert* praktizierte Zusammenarbeit von verschiedenen Künstlern, die ein Projekt in eine gemeinsame Richtung ziehen und damit auch andere – in diesem Falle die Basel Sinfonietta – von der Mitarbeit überzeugen können, stellt für Rediger ein politisches Moment von Musik dar<sup>534</sup>; auch bei Zappa, der sich stets um die wirtschaftliche

---

(<https://www.williambrittelle.com/bio>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Er „vermische alles und alle Stile [seien] gleichwertig“. Kreis (2016). Auf Redigers pluralistischen Ansatz wird im Folgenden noch genauer eingegangen.

<sup>530</sup> Gespräche des Autors mit Elia Rediger in Berlin, 20.–22. Oktober 2020. Vgl. auch „Oh Albert“, Dossier, S. 7.

<sup>531</sup> Vgl. „Frank Zappa teaches Steve Allen to play The Bicycle (1963)“, 2014 hochgeladen von *ThatHairyCanadian* (<https://www.youtube.com/watch?v=QF0PYQ8IOL4>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021); „John Cage - Water Walk“, 2007 hochgeladen von *holotone* (<https://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>532</sup> In *Oh Albert* sind diese besonders ausgiebig in „„Dark Age““ vorzufinden. *Oh Albert*, Rohschnitt, 46:41, *Oh Albert*, Partitur, S. 127–128. Die ebenfalls auftretenden kürzeren Glissandi sowie hohe Staccato-Noten – etwa in „Performance Blues“, „Love Still D Answer“ oder „Oh Sandoz“ – dagegen erinnern nicht zuletzt auch an John Cale und Velvet Underground – etwa „Venus in Furs“ vom Album *The Velvet Underground & Nico* von 1967. Cale war selbst in der Neuen Musik der 1960er und 1970er Jahre aktiv und nahm u. a. via Cage Kontakt mit La Monte Young auf, der auf Cales Musik nachhaltigen Einfluss ausübte. Vgl. u. a.: *John Cale*, Dokumentarfilm der BBC, 1998 (auch online verfügbar, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=LwNpOXFvCNE>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021), 1:07 ff., 3:44 ff. Cale kann als einer der treibenden Personen für die Konvergenz von klassischer Musik und Popmusik seit 1960 angesehen werden.

<sup>533</sup> Neben Ventilator, Wasserhahn und Alphorn zu Beginn von „Oh Sandoz“ sind im Weiteren auch Samples von Baustellengeräuschen, Elektrizität in Form einer Neonröhre sowie als Hochspannungsleitung, Gewehrschüssen, dem Öffnen eines Schirms, Reissverschlüssen, dem Reißen von Klebeband in die Komposition von *Oh Albert* eingeflossen.

<sup>534</sup> Gespräche des Autors mit Elia Rediger in Berlin, 20.–22. Oktober 2020.

Unabhängigkeit seines musikalischen Wirkens bemühte, wird der Kompositionsbegriff weiter als im traditionellen Sinne gefasst und geht über das reine Musiks Schreiben hinaus.<sup>535</sup> Die Stilvielfalt, die Zappas Musik aufweist, verglich dieser einst mit dem Prinzip der Mobiles von Calder: „In my compositions, I employ a system of weights, balances, measured tensions and releases [...]“<sup>536</sup> – Ben Watson sieht darin ein Plädoyer für die freie Bewegung der einzelnen musikalischen Herangehensweisen, ohne dass ein Konstruktionsprinzip prioritär behandelt werde.<sup>537</sup> Rediger vertritt einen ähnlichen ästhetischen Grundsatz: Stilistische Kontraste sollen zu kritischem Hören führen – im Gegensatz zu einer bestimmten Kompositionsschule wie etwa der Zwölftonmusik, deren Ästhetik für ganze Werke oder ganze Konzertabende beibehalten wird.<sup>538</sup> Die hierdurch beabsichtigte Selbstbewusstwerdung des Rezipienten wird in der Arbeit Redigers meist durch einen narrativen, ästhetischen oder formellen Wendepunkt markiert – ein Moduswechsel, der das Publikum irritieren und somit zur Reflexion über das Manipulationspotential von Kunst anregen soll.<sup>539</sup> Bei Zappa sind diese Brechungen vor allem in der Ambivalenz zwischen Werken mit stark rationalem, intellektuellem Ansatz und humoristischen, parodistischen Passagen oder Stücken zu finden.<sup>540</sup> In *Oh Albert* erfolgt der Moduswechsel in formeller Hinsicht zu Beginn von Akt III, als das Revival von LSD der 1960er Jahre im Jahr 2016 misslingt und die Musik zur Party ins Stocken gerät; der Wendepunkt ist bereits den Gattungsbezeichnungen der Stücke im dritten Akt zu entnehmen – überwiegen im ersten und zweiten Akt noch Songs, so sind die Kompositionen im dritten fast ausnahmslos als „Rezitate“ bezeichnet.<sup>541</sup>

---

<sup>535</sup> Vgl. auch Fussnote 383.

<sup>536</sup> Primär vergleicht sich Zappa hier mit Varèse, schreitet dann aber weiter zu einem Vergleich mit Calder. Frank Zappa und Peter Occhiogrosso: *The Real Frank Zappa Book*, London 1989, S. 162–163. Zit. nach: Allan Wright: *Frank Zappa's Orchestral Works: Art Music or "bogus pomp"?*, Masterarbeit, Glasgow 2007, S. 3. Vgl. Auch S. **Fehler! Textmarke nicht definiert.**

<sup>537</sup> Ben Watson: *Frank Zappa: The Negative Dialectics of Poodle Play*, London 1996, S. 6–7. Zit. Nach Wright (2007), S. 5 f.

<sup>538</sup> Gespräche des Autors mit Elia Rediger in Berlin, 20.–22. Oktober 2020. Mit der stilistischen Freiheit arbeitet Rediger auch gegen eine zwanghafte Naturbeherrschung, eine absolute rationale Kontrolle über das Material, sowohl durch den Künstler als auch durch den Rezipienten. Vgl. S. 25, 27. Vgl. Zu Adornos Überlegungen zur formellen Freiheit von Musik auch Fussnoten 42, 90, 99.

<sup>539</sup> Ebd. Rediger spricht diesbezüglich von einem „Shift“. Er sieht Kunst als das wahrscheinlich geeignetste Mittel, um dieses manipulative Potential aufzuzeigen – im Gegensatz zu Politik oder Wirtschaft, wo eher versucht wird, diese Mechanismen nicht offenzulegen.

<sup>540</sup> Rediger ist der Ansicht, dass ein solcher ambivalenter Ansatz und das Zulassen von Widersprüchlichkeiten der Komplexität des Lebens eher gerecht wird, als wenn eine bestimmte Herangehensweise konsequent verfolgt wird. Ebd. Die Dialektik zwischen rationaler und sinnlicher Rezeption könne laut Adorno vom Künstler in seinem Kunstwerk konstitutiv angelegt werden. Vgl. S. 27.

<sup>541</sup> Vgl. Tabelle 1; Basel Sinfonietta (2016), S. 6–8. Mit dem formellen Wechsel wirkt Rediger im Prinzip auch dem entgegen, was Adorno in der Popmusik als ‚Standardisierung‘ bezeichnet und kritisiert. Vgl. Fussnote 372. Überdies möchte sich Rediger die Freiheit erhalten, auch ‚kitschige‘ Popsongs schreiben und aufführen zu können. Gespräche des Autors mit Elia Rediger in Berlin, 20.–22. Oktober 2020. Da das Sinnliche ganz bewusst zugelassen wird, eine elementare Rolle spielt – die mimetischen Impulse also nicht durch systematische Theoriegerüste quasi

Der hinsichtlich Unkonventionalität mit Zappa vergleichbare Scott Walker wurde bekannt als Sänger der erfolgreichen Walker Brothers, wandte sich aber dem Popstar-Leben bald ab und begann Ende der 1960er Jahre eine Solo-Karriere, im Laufe derer er – nach den ersten drei Alben, die massgeblich durch den französischen Chansonnier Jacques Brel inspiriert wurden – mehr und mehr die formellen, strukturellen und klanglichen Grenzen von Popmusik auszuloten begann.<sup>542</sup> Songs der späten Alben *Climate of Hunter*, *Tilt*, *The Drift* oder *Bish Bosch* sind überhaupt kaum noch in dieser Gattung respektive Sparte anzusiedeln, sondern bewegen sich hinsichtlich Struktur, Instrumentierung, Text, Gesang, Harmonik und Klang in einer Art Zwischenform – weshalb Walker auch gerne als Experimentalist und Avantgardist bezeichnet wird. Dass er sich, ab den 1970er Jahren je länger desto mehr, mit Ausnahme der Musikproduktionen fast komplett aus dem öffentlichen Leben zurückzog, trägt dazu bei, dass seine Person nicht mit den typischen Kriterien eines Popmusikers vereinbar ist. Walkers Einfluss auf *Oh Albert* ist besonders deutlich in „Miss Understood“ zu erkennen. Der Song steht hinsichtlich Gliederung und Gitarrenbegleitung „It’s Raining Today“ des Albums *Scott 3* auffallend nahe. Beide Stücke werden in den Aussenteilen von einem Riff einer akustischen Gitarre getragen, das sich aus einem längeren Basston und drei höheren Achtelnoten zusammensetzt, die durch die suspendierte Harmonik – häufig beinhalten die gespielten Akkorde addierte Sekunden oder Sexten respektive Nonen oder Tredezimen, Sekund- und Quartvorhalte sowie grosse Septimen – eine leicht spannungsvolle, aber gleichzeitig richtungs- oder gar orientierungslose Atmosphäre erzeugen<sup>543</sup>; verstärkt wird diese in beiden Fällen durch dezente Streichertriller beziehungsweise -vibrati, die zu den Gitarren-Akkorden in einem dissonanten Verhältnis stehen – und deshalb auch eine gewisse bedrohliche, fast surreale Klangqualität erzeugen. Gemeinsam ist den Songs auch ein charakteristischer formeller Bruch im Mittelteil, der im Falle von „Miss Understood“ mitunter durch das veränderte Farbsetting markiert wird.<sup>544</sup>

---

schon im Vorhinein rational verarbeitet werden, wird von Rediger auch dem entgegengewirkt, was Adorno in Bezug auf Kandinsky als ‚Vergeistigung‘ der Kunst bezeichnet. Vgl. S. 11 f. Vgl. auch Fussnote 50.

<sup>542</sup> Vgl. *Scott Walker: 30 Century Man*, von David Bowie mitproduzierter Dokumentarfilm von Stephen Kijak anlässlich des Albums *The Drift*, 2006. Walker war auch stark an klassischer Orchestermusik interessiert – so versuchte er mitunter, Klänge im Stile von Jean Sibelius und Frederick Delius in seinen Stücken einzubauen; für das Album *Climate of Hunter* orientierte sich Walker u. a. an Kompositionen von Ligeti. Vgl. zu Walker auch: Mike Watkinson und Pete Anderson: *Scott Walker. A Deep Shade of Blue*, London 1994; Lewis Williams: *Scott Walker. The Rhymes of Goodbye*, London 2019; Scott Wilson: *Scott Walker and the Song of the One-All-Along*, New York 2020; Duncan G. Hammons: *Scott Walker and the Late Twentieth Century Phenomenon of Phonographic Auteurism*, Masterarbeit, Tallahassee, Florida, 2013.

<sup>543</sup> Vgl. *Oh Albert*, Partitur, S. 173 ff.

<sup>544</sup> Vgl. *Oh Albert*, Rohschnitt, 1:00:22; *Oh Albert*, Partitur, S. 175; Scott Walker: „It’s Raining Today“, in: *Scott 3*, zuerst veröffentlicht 1969 via Philips/Fontana, 1:45. Vgl. auch: S. 101; Tabelle 3 (im Anhang). Des Weiteren gleichen sich auch gewisse Ausdrücke und die Art und Weise, wie sie gesungen werden, in den Texten der beiden Songs – beispielsweise „I’ve hung around here too long“ oder „listenin’ to the old landlady’s hard-luck stories“ aus „It’s Raining Today“ im Vergleich zu „Or I’d hang around and bleed“ und „listening to me on a balcony singing songs about the past“ aus „Miss Understood“.

Neben Stücken von Zappa und Walker sind aber auch klassische Popsongs in die Konzeption von *Oh Albert* eingeflossen – alleine für „Mass Hysteria – Part I“ setzten sich Rediger und Brittelle mitunter mit folgenden auseinander: „Be My Baby“ von The Ronettes, „Mrs. Robinson“ von Simon & Garfunkel, „I’m a Believer“ von The Monkees, „I Got You Babe“ von Sonny & Cher<sup>545</sup>, „Blockbuster“ von Sweet, „Bye, Bye, Baby“ von den Bay City Rollers, „Bat Out of Hell“ von Meat Loaf, „Walk on the Wild Side“ von Lou Reed, „Family Affair“ von Sly an the Family Stone, „Bridge over Troubled Water“ wiederum von Simon & Garfunkel, „Best of My Love“ von The Emotions<sup>546</sup> sowie „Blame It on the Boogie“ von The Jacksons<sup>547</sup>. Laut Beta-Version der Konzertfilm-Website wurde „Hysteria 60s“, wie das Stück dort bezeichnet wird, inspiriert von „Alice D. Millionaire“ von Grateful Dead.<sup>548</sup> In einem frühen Konzeptionsstadium werden als diverse künstlerische Inspirationsquellen zudem Leonard Cohen, Matthew Herbert, John Lennon, Strawinsky, Gustav Mahler, George Gershwin, Aldous Huxley, Cage, Franz Schubert, Flying Lotus, The B-52s, Creedence Clearwater Revival, von Weber, Philip Glass und Steve Reich genannt.<sup>549</sup> Von Letzterem wurde das Prinzip der Phasenverschiebung vorangetrieben<sup>550</sup>, das Rediger und Brittelle in den Kompositionsprozess von *Oh Albert*, im Besonderen im zweiten Teil, einfließen liessen<sup>551</sup>; in „Dark Age“ – sowie an einigen weiteren Stellen – lässt sich ferner auch die Verwendung von Mikrotonalität finden.<sup>552</sup> Es ist auch der Abschnitt des Werks, in dem das Orchester die grösste klangliche Einheit erreicht<sup>553</sup> – wobei diese durch das Narrativ mit der Disziplin respektive dem Gleichtakt des Militärs assoziiert

<sup>545</sup> Vgl. für die bis dahin genannten Songs die Datei „60s“, 2016.

<sup>546</sup> Vgl. Datei „70s snippets“, 2016.

<sup>547</sup> Vgl. Datei „disco snippets“, 2016.

<sup>548</sup> *Oh Albert*, Website (<http://www.ohalbert.net/songs>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>549</sup> Vgl. Dateien: „Oh Albert\_TextElia\_Sept3“, 2015; „Oh Albert\_TextElia\_Sept15 tw“, 2016; „1966\_OhAlbert MOVIE“, 2016. Hinzu kommen textliche Anspielungen an Bob Dylan, Mick Jagger, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Little Richard sowie die Beatles. Strawinskys *Sacré du Printemps* – vor allem der Schluss – stellt in Bezug auf die harmonische Klangqualität an gewissen Stellen zweifellos einen wichtigen Einfluss dar. Der abrupte Orchesterschluss vor „Rainbow Cow“ erinnert stark an die letzten Takte der Ballettkomposition Strawinskys. Vgl. Datei „creepy chord ALBERT“, 2016. Auch die generelle Heterogenität, das Fragmentarische und Pluralistische der Musik gleicht der Arbeitsweise Strawinskys, die Adorno deshalb in „Zum Verhältnis von Malerei und Musik heute“ als ‚kubistisch‘ beschrieb. Vgl. Fussnote 86. Insgesamt stammen also viele Einflüsse – nicht zuletzt Niebeling, Clouzot, Jodorowsky, Walker, Zappa, Reich sowie die Integration des Rhodes in das Orchester – tatsächlich aus der Zeit um 1966.

<sup>550</sup> Dabei handelt es sich um ein von Reich in vielen seiner Werke bewusst erzeugten Effekt, der zwei anfänglich synchrone Stimmen mit fortlaufender Dauer zeitlich immer mehr versetzt, um meist zum Schluss aber wieder zur Synchronität zurückzufinden. Dies kann durch leichte Tempovariationen kontinuierlich geschehen, oder durch rhythmische Rückungen respektive Versetzungen in eindeutig wahrnehmbaren Schritten erfolgen. Als Beispiele für Reichs Experimentationen, die diesem Prinzip folgen, gelten etwa *It’s Gonna Rain* von 1965, *Piano Phase* von 1967 oder *Clapping Music* von 1972.

<sup>551</sup> Gespräche des Autors mit Elia Rediger in Berlin, 20.–22. Oktober 2020.

<sup>552</sup> Vgl. *Oh Albert*, Partitur, S. 120, 134, 135, 167, 168, 206. In den allermeisten Fällen heisst es dabei in der Spielanweisung „slowly waiver pitch up and down a quarter note“.

<sup>553</sup> *Oh Albert*, Roschnitt, 49:24–51:28. *Oh Albert*, Partitur, S. 137–149. Einzig das Rhodes scheint in dieser Passage vom restlichen Orchester unabhängig, expressiv zu spielen.

wird. Daran zeigt sich das Spannungsfeld, in welchem sich die Musik von *Oh Albert* generell bewegt: dem Gegensatz von repetitiven, starren und homogenen Teilen und abstrakten, expressiven und unabhängigen, ‚freien‘ Phrasen und Motiven. Hierbei offenbart sich im Zusammenhang mit den narrativen Themen und den dadurch implizierten gesellschaftlichen Deutungen der Musik eine Ambivalenz zwischen der Einheitlichkeit als Symbol für die Gebundenheit an Normen einer Disziplinalgesellschaft einerseits und als Symbol für ein gemeinsames Ziel, einen gemeinsamen ‚Geist‘, der dem menschlichen Dasein eine Art von kollektiver Sinnlichkeit verleiht, andererseits.<sup>554</sup> Umgekehrt kann das Individuelle einerseits als soziale Divergenz verstanden werden, andererseits aber auch als Möglichkeit zur freien Entfaltung innerhalb der gesellschaftlichen Existenz.

Der Freiheitsgedanke innerhalb der Musik des Werks spielt für Rediger ausdrücklich eine zentrale Rolle. In einem Video-Interview im Rahmen der Uraufführung sagt er dazu Folgendes: „Wir [...] [bewegen] uns sehr frei in der Musikgeschichte [...], ethnologisch. [...] William [Brittelle] und ich sperren uns schon ziemlich dagegen, dass man uns da irgendwo hinsteckt. [...] Ich glaube, wir haben beide [...] erstaunlicherweise den gleichen Hintergrund, dass wir uns nicht um die Disziplinen kümmern – von Stockhausen bis Punk –, ist uns egal, R&B, Jazz, [Neue Musik,] whatever.“<sup>555</sup> Rediger vergleicht diese musikhistorische freie Bewegung mit der Wirkung von Psychedelika, die dazu führt, dass man nicht in etablierten Strukturen denkt.<sup>556</sup> Darin liegt in erster Linie das politische Moment der Musik von *Oh Albert*: Die durch das elektische Vorgehen angestrebte Unabhängigkeit von klaren Kategorien ist auch als eine Abkehr von bestimmten Ästhetiken zu verstehen – die Musik soll frei bleiben von Ideologien und

<sup>554</sup> Vgl. auch Datei „Oh Albert\_TextElia\_Sept3“, S. 9.

<sup>555</sup> Video-Interview mit Elia Rediger, „SWR“, Datei „C0338“, 2016, 5:57 ff.; Video-Interview mit Elia Rediger, „SWR“, Datei „C0339“, 2016, 0:00–2:09. Rediger betont auch, dass das unterschiedliche Funktionieren der verschiedenen Genres von den Orchestermusikern grosse Einfühlungsfähigkeiten fordert, um die jeweils angemessene Haltung anzunehmen.

<sup>556</sup> Dies entspricht im weitesten Sinne auch Adornos ästhetischer Prämisse, dass die Form jeweils als ‚sedimentierter Inhalt‘ verstanden werden sollte. Vgl. Fussnote 92. Die Planung der Internet-Veröffentlichung des Konzertfilms verleiht dem Werk eine doppelte Form – als Live-Konzertenerlebnis sowie als digitales mit Perspektivenwahl – und entspricht deshalb auch der im Libretto angelegten ‚doppelten Existenz‘ von LSD als echtem Erlebnis und als ‚LSD 2.0‘ in der virtuellen Welt. Vgl. auch Fussnote 388. Dass das Werk offiziell als „Oratorium“ bezeichnet wird, geht nicht zuletzt darauf zurück, dass das durch die Erfindung von LSD abgegebene Versprechen eine spirituelle Komponente besitzt. Die Bezeichnung scheint allerdings nicht alle Beteiligten ganz überzeugt zu haben; Brittelle beispielsweise glaubte – im Sinne von Rebentischs Prinzip der singulären Gattungen –, dass *Oh Albert* „ein ganz eigenes Ding“ sei und sich nicht in eine Gattungskategorie einordnen liesse. Kreis (2016). Rediger dagegen spricht u. a. von „Hybriden“. Video-Interview mit Elia Rediger, „SWR“, Datei „C0339“, 2016, 04:36. In der Verwendung von begrifflichen Kategorien und der gleichzeitigen Ablehnung solcher scheint tatsächlich ein Widerspruch innerhalb des Werks und des Künstlerkollektivs zu liegen. Fabian Kristmann schreibt in seiner Rezension zu *Oh Albert* von einem „Hybrid zwischen Konzeptalbum und Oratorium“. Ebenso habe ihn die stilistisch „starke Komposition eher an Moody Blues denn an Pink Floyd, mehr an Film-Soundtracks denn an Musicals [erinnert]“. Im Hinblick auf die Poetik hält er das Werk für einen „originelle[n] Beitrag zur Pop-Literatur“. Fabian Kristmann: „Oratorium für ein legendäres Halluzinogen. Uraufführung von ‚Oh Albert‘ des Basler Musikers Elia Rediger und der Basel Sinfonietta in der Kaserne“, in: *Basler Zeitung*, Ausg. vom 10. Oktober 2016.

Zwängen.<sup>557</sup> Die so entstandene Komposition kann als Montage beziehungsweise Collage von Stilen und Klängen, und diesbezüglich dem ‚Urphänomen der Verfransung‘ nach Adorno entsprechend, bezeichnet werden – auf der Ebene der Instrumentierung alleine schon durch die Verwendung von vorwiegend in der Popmusik, besonders in jener der 1960er und 1970er Jahre, beliebten akustischen und elektrischen Gitarren, Synthesizer, Rhodes und elektronischen Klangeffekten im Zusammenspiel mit dem klassischen Orchester.<sup>558</sup>

### 3.4: Gesamtkunstwerk-Bezug und Verfransungsmerkmale – Ästhetische Strategien

Dass *Oh Albert* trotz der Heterogenität musikalische Kohärenz aufweist, liegt nicht zuletzt an der sich nahe am Libretto bewegenden Leitmotivik.<sup>559</sup> Aufgrund ihrer starken musikhistorischen Bindung an die Figur und die Musikdramen Wagners kann sie als Traditionsbezug zu diesem, als Gemeinsamkeit hinsichtlich des musikalischen Grundgerüsts mit ihm, verstanden werden. Mit Wagner verbindet das LSD-Oratorium auch der politische Grundgedanke – das utopische Moment stellt in beiden Fällen einen der wichtigsten Motoren für das Denken im Gesamtkunstwerk dar. Ebenso kann der Faktor der Immersion, des Manipulativen der Musik als ein die beiden Kunstansätze verbindender konstatiert werden.<sup>560</sup> Diesen Gemeinsamkeiten zwischen Wagner und *Oh Albert* stehen jedoch auch grundsätzliche Gegensätze gegenüber. Während Wagner in seinen Werken und deren Inszenierungen auf eine vollkommene Identifizierung des Publikums mit dem Bühnengeschehen abzielte und dies durch illusionistische Mittel wie der Unsichtbarkeit des Orchesters, der kompletten Dunkelheit des Auditoriums sowie der tiefen Bühne zu erreichen versuchte, arbeitet das Künstlerkollektiv in *Oh Albert* mit zahlreichen Abstraktionsmechanismen, die auf Verfremdung und eine dadurch ausgelöste Reflexion über das Gesehene und Gehörte abzielen. Das Orchester befindet sich konträr zu Bayreuth im Zentrum des Konzertsaals und wird auch vergleichsweise prominent in die Dramaturgie des

---

<sup>557</sup> Vgl. zum Verhältnis von Ästhetik und Ideologie sowie den Aporien von Ideologiekritik: Bern Blaschke: „Ästhetik und Ideologie – Zur Kritik ästhetischer Erfahrung als epistemischer bei Adorno und Paul de Man“, in: *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, hrsg. von Gert Mattenklott, Hamburg 2004, S. 1–18. Der pluralistische, eklektische Ansatz entspricht weitgehend dem der (musikalischen) Postmoderne. Vgl. u. a. Kramer (1999). Damit wird auch das Konzept des historischen Materialstands der Musik und der anderen Künste weitgehend missachtet. Rediger zweifelt nicht daran, dass bspw. tonales Komponieren heute keineswegs illegitim sei. Vgl. „Indie Classical - Neue Synthese von klassischer Avantgarde und Pop-Appeal“, 52:14.

<sup>558</sup> Bemerkenswert dabei scheint auch, dass der Rhythmus respektive der ‚Beat‘ meist nicht durch das Schlagzeug, sondern von bestimmten Instrumentengruppen des Orchesters vorgegeben wird.

<sup>559</sup> Britttelle wurde dazu auch von Alban Bergs Opernfragment *Lulu* inspiriert. Vgl. Kreis (2016).

<sup>560</sup> Vgl. Video-Interview mit Elia Rediger, „SWR“, Datei „C0338“, 2016, 5:39–5:50. Zu Wagner als ‚Manipulator‘ des Publikums, vgl. u. a. Koss (2010), S. 250–255. Der Unterschied zwischen Rediger und Wagner besteht diesbezüglich darin, dass Rediger darauf hinzielt, dieses manipulative Potential dem Publikum durch Brechungen bewusst zu machen. Vgl. S. 110.

Stücks miteinbezogen.<sup>561</sup> Die Lichtquellen sind für das Publikum eindeutig ersichtlich und die Opera-Bühne ist flach und enthält wenige, abstrahierte Requisiten<sup>562</sup>; es handelt sich dabei um kleine theatrale Elemente und Symbole, die – laut den eigenen Aussagen Redigers – nicht mit der Absicht einer Überwältigung des Publikums eingesetzt werden.<sup>563</sup> Ein weiterer Unterschied zu Wagners Musikdramen besteht darin, dass die einzelnen Musikstücke in *Oh Albert* meist klar voneinander getrennt sind. Ausserdem werden die ‚Tabuzonen‘, die Zwischenbereiche der traditionellen Musiktheateraufführung bewusst beschränkt: Angefangen bei den Vorbereitungen, die als „Ouverture“ in das inhaltliche Programm integriert sind, ist Rediger im Lauf des Abends in der Garderobe, in den Gängen des Untergeschosses, auf dem Weg in den Konzertsaal, im Publikum, im Orchester sowie neben dem Dirigentenpult zu sehen.<sup>564</sup> Damit wird das Kunstwerk geöffnet, die angeblich klaren Grenzen werden verschoben respektive abgearbeitet – im Sinne Adornos wird das Absurde sichtbar gemacht, die durchbrochenen Konventionen erscheinen in gewisser Weise obsolet.<sup>565</sup> Überhaupt ist *Oh Albert* als offenes Kunstwerk konzipiert, das mit der Uraufführung nicht als abgeschlossen gilt. Die Produktion des Konzertfilms, die Veröffentlichung eines Audioalbums, weitere Aufführungen sowie Adaptionen für Solokonzerte sind zum Teil noch in Planung, zum Teil nur vage angedachte zukünftige Schritte im Fortbestehen des Werks<sup>566</sup>: „Das Tolle ist, dass wir uns die Freiheit genommen haben, [...] dass wir, über Zeit, an diesem Gesamtkunstwerk arbeiten. [...] Ich finde, in einer künstlerischen Freiheit ist das das Adäquate [...]; dass man eben nicht in dieser finalen Version denkt [...]“.<sup>567</sup> So beschreibt Rediger die offene Herangehensweise und vergleicht sie schliesslich mit dem Zustand, der durch die Einnahme der psychoaktiven Substanz hervortritt: „[...] Und das an sich ist für mich schon eigentlich auch ein Trip; dass dieses Kunstwerk sich auch so frei bewegen darf, wie du dich frei bewegst, wenn du LSD nimmst.“<sup>568</sup> Hieran wird deutlich, dass sich Rediger in seinen Gesamtkunstwerk-Bezügen weniger direkt auf Wagner und das traditionelle

---

<sup>561</sup> Vgl. „Orchestra Are You with Me?“.

<sup>562</sup> Besonders auf die Künstlichkeit der Aufführung weist das Road Case hin, auf welchem der Fernseher platziert ist. Auch die grelle Beleuchtung im letzten Teil kann als Kontrapunkt zur kompletten Dunkelheit des Zuschauer-raums in Bayreuth verstanden werden.

<sup>563</sup> Vgl. Video-Interview mit Elia Rediger, „SWR“, Datei „C0338“, 2016, 07:55–08:28. Vgl. auch Bühler (2016), Video-Interview ab 08:22. Die kleinen theatralen Elemente als abstrahierte Symbolisierungen von Teilen der Erzählung könnten im weitesten Sinne auch als mimetische Impulse bezeichnet werden. Vgl. S. 11, 13, 25, 30.

<sup>564</sup> Auch die Orchestermusiker – etwa durch die Sprech- und Marschierteile – überschreiten den gewohnten Rahmen ihrer Aktivität; dasselbe gilt für Abelin, der mit Rediger interagiert und ins Mikrofon spricht. Vgl. z. B. Schlusssteil von „Mass Hysteria – Part I“.

<sup>565</sup> Vgl. S. 27.

<sup>566</sup> Video-Interview mit Elia Rediger, „SWR“, Datei „C0339“, 2016, 02:09–04:52.

<sup>567</sup> Ebd., 03:52–04:22.

<sup>568</sup> Ebd., 04:41–04:52. Die grundsätzliche Offenheit des Kunstwerks entspricht auch den von Rebentisch beschriebenen Tendenzen seit den 1960er Jahren. Vgl. S. 40 bzw. Fussnote 186. Zum offenen Charakter des Kunstwerks trägt auch das selbstinszenierte Interview im Konzertprogramm bei.

Verständnis des Begriffs bezieht, sondern vielmehr auf jenes der angewandten Kunst in der Nachfolge Beuys'.<sup>569</sup> Mit *Oh Albert* wendet er sich, zusammen mit den anderen beteiligten Künstlern, bewusst vom wagnerischen Ansatz einer in sich abgeschlossenen Welt mit einem festen System von Terminologie und Symbolik ab.

Der Umgang mit der Sprache ist im Gegenteil an vielen Stellen massgeblich geprägt von einer losen, oft instabil wirkenden Relation zwischen Signifikant und Signifikat.<sup>570</sup> In „Love Still D Answer“ wird das „The“ durch ein „D“ ersetzt, womit wahrscheinlich bereits im Titel auf die Substanz LSD-25 als mögliche Antwort auf die im Song geschilderte Existenzkrise angespielt wird. „Miss Understood“ lebt von der Doppeldeutigkeit von „understood“ und „misunderstood“ – wobei diese zum Schluss des Songs noch hervorgehoben wird, wenn Rediger als Alice „the life of Miss Miss Understood“<sup>571</sup> singt. Damit wird auf die Zwiespältigkeit des rationalen, nüchternen Blicks auf die Welt und LSD im Speziellen verwiesen, der nicht der grenzüberschreitenden Wirkung der Droge entspricht und damit zu einem Missverständnis dieser führen kann. Ebenfalls mit der phonetischen Ähnlichkeit spielt die Betonung der Wörter „famous“ und „the news“ in „Oh Sandoz“.<sup>572</sup> In „Mass Hysteria – Part I“ werden mit „disussional“ und „shittussional“ zwei neue Begriffe geschöpft, womit die Relevanz von Sprachlichem oder Begrifflichem – im Zusammenhang mit LSD – an sich infrage gestellt wird.<sup>573</sup> Zudem sind in *Oh*

---

<sup>569</sup> Gespräche des Autors mit Elia Rediger in Berlin, 20.–22. Oktober 2020. Rediger hat sich in den letzten Jahren intensiv mit Wagner und dessen Opern auseinandergesetzt – zuletzt in Form von freien Bearbeitungen der Opern des Ring-Zyklus im Rahmen der Late-Night-Show *Aus dem Hinterhalt: Macht der Künste* an der Deutschen Oper in Berlin. Vgl. [Ohne Angabe:] „Aus dem Hinterhalt: Macht der Künste. Eine therapeutische Late-Night-Performance zu DIE WALKÜRE“, in: *Deutsche Oper Berlin online*, 2020 ([https://www.deutscheoperberlin.de/de\\_DE/calendar/production/aus-dem-hinterhalt-macht-der-kuenste.1264050](https://www.deutscheoperberlin.de/de_DE/calendar/production/aus-dem-hinterhalt-macht-der-kuenste.1264050), zuletzt eingesehen am 29. März 2021); [Ohne Angabe:] „Aus dem Hinterhalt: Macht der Künste. Late-Night-Performances zur Großen Oper: SIEGFRIED“, in: *Deutsche Oper Berlin online*, 2021 ([https://www.deutscheoperberlin.de/de\\_DE/calendar/aus-dem-hinterhalt-macht-der-kuenste.16457780](https://www.deutscheoperberlin.de/de_DE/calendar/aus-dem-hinterhalt-macht-der-kuenste.16457780), zuletzt eingesehen am 29. März 2021); [Ohne Angabe:] „Aus dem Hinterhalt: Macht der Künste. Late-Night-Performances zur Großen Oper: DAS RHEINGOLD“, in: *Deutsche Oper Berlin online*, 2021 ([https://www.deutscheoperberlin.de/de\\_DE/calendar/aus-dem-hinterhalt-macht-der-kuenste.16458698](https://www.deutscheoperberlin.de/de_DE/calendar/aus-dem-hinterhalt-macht-der-kuenste.16458698), zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Rediger bezieht sich auch ausdrücklich auf Beuys und das Konzept der ‚Sozialen Plastik‘. Vgl. „Die Macht der Künste (mit Elia Rediger)“, 00:14:44–00:16:00. Redigers politischer Aktionismus – er kandidierte 2012 für das Regierungsratspräsidium des Kantons Basel-Stadt – kann sowohl mit Beuys als auch mit Wagner in Verbindung gebracht werden, die sich beide mit grosser Leidenschaft und Seriosität am politischen Geschehen ihrer Zeit beteiligten. Vgl.: *Elia Rediger for Stadtpräsi*, Facebook-Seite (<https://www.facebook.com/eliaforstadtpraesi/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>570</sup> Die Unterscheidung zwischen Signifikant und Signifikat folgt hier im Wesentlichen derjenigen des einflussreichen Sprachwissenschaftlers Ferdinand de Saussure und ist äquivalent zu jener zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem – je nach Übersetzung werden unterschiedliche Begriffspaare für das Konzept verwendet. Vgl. für „Signifikant“ und „Signifikat“: Ferdinand de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Eine Auswahl*, hrsg. von Oliver Jahraus, aus dem Französischen übersetzt von Ulrich Bossier, Stuttgart 2016, S. 26 ff. Vgl. für „Bezeichnung“ und „Bezeichnetes“: Ferdinand de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, hrsg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, übersetzt von Herman Lommel, Berlin 1967, S. 76 ff.

<sup>571</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 1:01:46. Möglich wäre auch, dass damit „the life of Miss misunderstood“ gemeint ist – dies ist alleine anhand des Tons nicht endgültig auszumachen. Der hier gesungene Text weicht von jenem in der Partitur ab. Vgl. *Oh Albert*, Partitur, S. 178.

<sup>572</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 22:38, 22:52.

<sup>573</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, u. a. 25:50. Vgl. auch *Oh Albert*, Skript, S. 10, 11, 13, 28.

*Albert* Textpassagen zu finden, die durch häufige Wiederholung entweder in ihrer Sinnhaftigkeit relativiert oder gar geändert werden. In „Love Still D Answer“ findet sich die Textstelle „Skin softer than my heart is softer than my skin is softer than my heart“<sup>574</sup>; in „Dark Age – Tortured Soldier“ singt Rediger als Mr. Olson zum Schluss des Stücks „most of the time most of the most“<sup>575</sup> und in „Seduction“ sagt er als Digital Identity „Here, everybody is friends with everybody is friends with everybody is friends with everybody“<sup>576</sup>. In diesen Beispielen werden bestimmte Worte oft wiederholt und deshalb in ihrer Wahrnehmung bis zu einem gewissen Grad verfremdet, behalten aber ihren ursprünglichen Sinn. In „Performance Blues“ dagegen wiederholt Rediger gleich zu Beginn die letzte Silbe des Wortes „economy“ so, dass der Rezipient dazu neigt, die Aussage als „economy me me“ wahrzunehmen – womit auf das eng mit dem konkurrenzhaften Moment des kapitalistischen Wirtschaftssystems zusammenhängende individualistische Selbstbild angespielt wird.<sup>577</sup> Dasselbe Prinzip erscheint auch in „Orchestra Are You with Me?“, an der Textstelle „[...] with a click and a buy buy bye bye bye bye bye“<sup>578</sup>; der Bedeutungswandel scheint hier symbolisch für die Verabschiedung vom Kollektivgedanken und den Weg der Einsamkeit in der virtuellen Welt zu stehen. In *Oh Albert* ist also in einigen Teilen – wenn auch weniger radikal als in anderen Beispielen – das zu beobachten, was Adorno in „Voraussetzungen“ als „Doppelcharakter“<sup>579</sup> von Sprache bezeichnet: eine Spannung zwischen Begrifflichem und Ausdruck, deren künstlerische Verarbeitung er besonders erfolgreich bei den Dadaisten, Joyce sowie um 1960 bei Helms umgesetzt sieht.<sup>580</sup> Während bei Letzterem jedoch das Narrativ nicht als Grundmotor für die Form der Sprache zu fungieren scheint, ist der kreative Umgang mit Signifikanten und Signifikaten in *Oh Albert* direkt an die jeweilige Erzählthematik gebunden. Im Werk Joyces sieht Adorno den nicht-realistischen Sprachmodus auch als Kritik an gesellschaftlichen Zwängen; Gleiches – zumal in den letzten beiden geschilderten Beispielen – könnte auch für *Oh Albert* konstatiert werden.

Das Abstraktionsprinzip lässt sich nicht nur im Medium der Sprache beobachten, sondern findet sich auch in der Musik, im Filmischen sowie im Theatralen. Am besten nachvollziehbar ist die

<sup>574</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 12:13. *Oh Albert*, Partitur, S. 16.

<sup>575</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 54:19. Der hier gesungene Text stimmt nicht vollends mit demjenigen in der Partitur überein. Vgl. *Oh Albert*, Partitur, S. 161

<sup>576</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 1:17:49. Der hier gesprochene Text weicht deutlich von jenem in der Partitur ab. Vgl. *Oh Albert*, Partitur, S. 222 f.

<sup>577</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 04:31 f.

<sup>578</sup> *Oh Albert*, Rohschnitt, 1:29:44 f. Die Schreibweise ergibt sich hier aus der veränderten Bedeutung des Wortes „buy“ zu „bye“ nach der Wahrnehmung des Autors. Die textliche Wiederholung ist in der Partitur nicht abgebildet. Vgl. *Oh Albert*, Partitur, S. 259.

<sup>579</sup> Adorno, *Voraussetzungen*, S. 434.

<sup>580</sup> Vgl. S. 27 ff. Im Übrigen steht das Spiel mit Worten bzw. der Sprache selbst ganz im Zeichen der postmodernen Philosophie und dem Dekonstruktivismus. Vgl. auch Fussnote 158.

musikalische Abstraktion anhand von „Mass Hysteria – Part I“. In dessen Komposition sind etliche Popsongs aus den 1960er und 1970er Jahren eingeflossen, die im finalen Orchesterstück aber nicht mehr erkennbar sind.<sup>581</sup> Auf der filmischen Ebene ist als Abstraktionsprinzip im Speziellen der Video-Feedback-Effekt zu verstehen, nicht zuletzt aber auch der Einsatz von Fernsehern im Allgemeinen. In dieser Hinsicht besonders bemerkenswert scheint „Love Still D Answer“: Während Rediger den Song als Erzähler auf der Opera-Bühne singt, ist er im Opera-TV als Hofmann zu sehen, wie er auf derselben hin- und hergeht – die Orchester-TV zeigen derweil live den Opera-TV, wodurch eine zusätzliche Abstraktionsebene erzeugt wird.<sup>582</sup> Die theatralen Requisiten – allen voran der Hometrainer und das Aquarium, welches mit Tinte gefüllt wird – sind ebenfalls als stark abstrahiert wahrzunehmen. So konvergieren die Künste in *Oh Albert* auch durch die Gemeinsamkeit der Abstraktion.<sup>583</sup>

Redigers ästhetische Ansichten und die Konzeption und Ausarbeitung des Oratoriums drehen sich massgeblich um die Ambivalenz von Freiheit und Zwang, deren Verhandeln bereits bei den im zweiten Teil behandelten historischen Gesamtkunstwerken eine zentrale Dialektik darstellt. Belegt durch die Aussagen zum freien Bewegen innerhalb der Musikgeschichte, gehen Rediger und Brittle nicht von einem historischen Materialstand im engeren Sinne Adornos aus, sondern verfolgen eher ein stilistisches Montage-Prinzip. Damit ist eine von Adorno geforderte Grundkategorie der Verfransung – die Immanenz der Konvergenz aus dem jeweiligen gattungsspezifischen Material heraus – nicht erfüllt, gleichzeitig wird extensiv vom ‚Urphänomen der Verfransung‘ Gebrauch gemacht. Motiviert scheint das Zusammenspiel verschiedener Künste in *Oh Albert* vor allem durch die Narration; ermöglicht wird jenes nicht zuletzt durch die Verwendung von neuen oder neuartigen Medien wie dem Film oder dem Internet. Die Veröffentlichung des Konzertfilms via Website kann angesichts der heutigen gesellschaftlichen Kommunikation und Vernetzung zweifellos als zeitgemäss bezeichnet werden. Die Digitalisierung stellt für Rediger – der selbst an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW Medienkunst studierte<sup>584</sup> – denn tatsächlich den zurzeit stärksten Bezug der Kunst zu sozio-historischen Entwicklungen dar.<sup>585</sup>

---

<sup>581</sup> Vgl. S. 112.

<sup>582</sup> Vgl. Tabelle 4 (im Anhang).

<sup>583</sup> Vgl. S. 22.

<sup>584</sup> Vgl. Elia Rediger: Portfolio, 2011 (online verfügbar unter: [https://issuu.com/eliarediger/docs/eliarediger\\_portfolio](https://issuu.com/eliarediger/docs/eliarediger_portfolio), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>585</sup> Gespräche des Autors mit Elia Rediger in Berlin, 20.–22. Oktober 2020.

## Teil IV: Ausblick

Gattungsübergreifende oder intermediale Kunst scheint in der heutigen Zeit keine Aussergewöhnlichkeit mehr zu sein; in dieser Hinsicht stellt *Oh Albert* nur eine der unzähligen künstlerischen Lösungsansätze dar, wie mit dem Gesamtkunstwerk in der Folge Wagners beziehungsweise mit Adornos These einer Verfransung der Künste aktuell umgegangen werden kann. Im Folgenden soll – nach einem eher kursorischen Blick auf die beiden wohl bekanntesten deutschen ‚Gesamtkünstler‘ der letzten Jahre und Jahrzehnte, Christoph Schlingensiefel<sup>586</sup> und Jonathan Meese – anhand der Komponisten, Konzept-, Medien- und Installationskünstler Simon Steen-Andersen und Johannes Kreidler die an *Oh Albert* durchgeführte exemplarische Untersuchung geöffnet werden, um einige Tendenzen der gegenwärtigen Ästhetik in Bezug auf den Umgang mit den Künsten herauszuarbeiten.<sup>587</sup>

Im Anschluss an Teil IV werden im abschliessenden Fazit die wichtigsten Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit auf den Punkt gebracht, indem die Zeitmässigkeit von Adornos Ausgangstheorie der Verfransung und seine ästhetischen Positionen im weiteren Sinne im künstlerisch-gesellschaftlichen Zusammenhang sowie in Relation zum Gesamtkunstwerkbegriff in Bezug auf die behandelten Künstler und Werke beurteilt wird und die daraus sich ergebenden kunstphilosophischen Ansatzpunkte dargelegt werden.

### 4.1: Christoph Schlingensiefel und Jonathan Meese

Der Einfluss Wagners und Beuys' hinsichtlich Kunst mit Gesamtheitsanspruch auf das frühe 21. Jahrhundert wird im deutschsprachigen Raum mitunter an den Werken und Projekten Schlingensiefels besonders deutlich. Bereits dessen frühe Ausstellung *Mein Filz, mein Fett, mein Hase* ist als eindeutige Referenz auf Beuys zu verstehen.<sup>588</sup> 2004 inszenierte Schlingensiefel für die Bayreuther Festspiele Wagners *Parsifal* – aufgeführt wurde die Produktion bis 2007

---

<sup>586</sup> Schlingensiefel ist einer der Hauptgründe dafür, dass Rediger sich für das Theater und politisch motivierte Kunst allgemein zu interessieren begann – Rediger sang im Alter von zehn Jahren im Chor für den Empfang Schlingensiefels im Badischen Bahnhof in Basel. Vgl. „Die Macht der Künste (mit Elia Rediger)“, 00:48:52–00:51:20. Andere Theaterregisseure, die kunstübergreifend denken und Rediger beeinflusst haben respektive beeinflussen sind indessen Christoph Marthaler, Thom Luz und Robert Wilson. Gespräche des Autors mit Elia Rediger in Berlin, 20.–22. Oktober 2020. Luz schuf fast zeitgleich zu Rediger ein Theaterstück zu LSD für das Theater Basel. Vgl. Andreas Klaeui: „Das Theater Basel auf dem LSD-Trip“, in: *SRF online*, 2015 (<https://www.srf.ch/kultur/buehne/das-theater-basel-auf-dem-bsd-trip>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>587</sup> Die Berufsbezeichnungen sind den Kurzbiographien der Websites der beiden Künstler entnommen. Vgl. Curriculum Vitae von Simon Steen-Andersen ([http://www.simonsteenandersen.dk/eng\\_CV.htm](http://www.simonsteenandersen.dk/eng_CV.htm)), zuletzt eingesehen am 29. März 2021); Curriculum Vitae von Johannes Kreidler (<http://www.kreidler-net.de/person.htm>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>588</sup> Vgl. S. 73.

insgesamt 21 Mal<sup>589</sup>; dazu kommt 2007 die Inszenierung des *Fliegenden Holländers* für das Teatro Amazonas im brasilianischen Manaus.<sup>590</sup> Als seine wohl ambitionierteste und utopischste Vision aber kann das *Operndorf Afrika* bezeichnet werden, das kurz vor Schlingensiefs Tod 2010 mit der Grundsteinlegung offiziell ins Rollen gebracht wurde.<sup>591</sup> Dabei handelt es sich um ein laufendes Bauprojekt eines Dorfes in Burkina Faso, das letztlich schneckenförmig um ein zentrales Festspielgebäude aufgebaut sein soll. Bis heute sind bereits mehrere Bauphasen vollendet worden und das Dorf hat mittlerweile schon einen vergleichsweise grossen Grad an Autonomie erlangt: Neben einer knapp 300 Kinder fassenden Grundschule sind unter anderem seit einiger Zeit auch ein Tonstudio, ein Krankenhaus, eine Zahnklinik, eine Geburtsstation, eine Apotheke sowie etliche Wohnhäuser für Dorfbevölkerung, Bürogebäude und Lagerhallen in Betrieb.<sup>592</sup> Das Festspielhaus soll in der letzten, noch ausstehenden Bauphase als pulsierendes Kulturzentrum errichtet werden und im Rahmen einer multifunktionalen Nutzung – etwa als Kunstraum, Marktplatz oder Schulaula – den wichtigsten Begegnungsort des Dorfes ausmachen.<sup>593</sup> Schlingensief beabsichtigte, mit dem *Operndorf* „einen Ort internationaler Begegnung zu schaffen. Hier sollen Menschen unterschiedlicher Herkunft künstlerisch arbeiten und sich mittels Kunst miteinander austauschen können.“<sup>594</sup> Das Projekt kann auch als Versuch verstanden werden, den kulturellen Austausch zwischen Europa und Afrika auf Augenhöhe zu fördern und damit am Abbau des durch die lange Kolonialgeschichte gezeichneten Machtgefälles zwischen den beiden Kontinenten mitzuwirken. Der Bau eines ganzen Dorfes greift naturgemäss weit über die traditionellen Grenzen der Kunst hinaus und steht ganz im Sinne einer Weiterführung von Beuys' Prinzip der ‚Sozialen Plastik‘, die Gesellschaft durch derartige Unternehmen nachhaltig mitzugestalten und zu formen.<sup>595</sup>

---

<sup>589</sup> [Ohne Angabe:] „Die Bayreuther Festspiele in Zahlen“ („Aufführungen nach Inszenierungen“) (<https://www.bayreuther-festspiele.de/festspiele/statistiken/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Vgl. dazu auch: Caroline A. Lodemann: *Regie als Autorschaft. Eine diskurskritische Studie zu Schlingensiefs ‚Parsifal‘*, Göttingen 2010, S. 105–178.

<sup>590</sup> Vgl. Mara Kirchmann: „Wagner meets Samba. Christoph Schlingensiefs *Fliegender Holländer*“, in: Vanessa Höving, Katja Holweck und Thomas Wortmann: *Christoph Schlingensief. Resonanzen*, München 2020, S. 117–136. Weitere Projekte mit Wagner-Bezug stellen Schlingensiefs *Wagner lebt – Sex im Ring* im Rahmen seiner *Deutschlandsuche '99*, eine von der Deutschen Grammophon herausgegebene CD unter dem Titel *Christoph Schlingensief trifft: Richard Wagner* sowie die *Wagner-Rallye* von 2004 dar. Vgl. Lodemann (2010), S. 127.

<sup>591</sup> Vgl. Vinzenz (2018), S. 345. Vgl. zum *Operndorf Afrika* auch: Jan Endrik Niermann: *Schlingensief und das Operndorf Afrika. Analysen der Alterität*, Wiesbaden 2013; Aino Laberenz (Hrsg.): *Christoph Schlingensiefs Operndorf Afrika*, Leipzig 2021; Offizielle Website zum *Operndorf Afrika*: <https://www.operndorf-afrika.com/> (zuletzt eingesehen am 29. März 2021; im Folgenden wird die Referenz auf diese und direkt damit zusammenhängende Quellen auf die Internet-Adresse und das Datum des letzten Einsehens beschränkt).

<sup>592</sup> Vgl. <https://www.operndorf-afrika.com/> (zuletzt eingesehen am 29. März 2021); Vinzenz (2018), S. 345.

<sup>593</sup> Vgl. Vinzenz (2018), S. 346.

<sup>594</sup> <https://www.operndorf-afrika.com/vision/> (zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>595</sup> Vgl. S. 71 ff. Auch Rediger setzte sich intensiv mit Schlingensiefs *Operndorf* auseinander; daraus entstand u. a. ein Liederabend mit respektive zum ersten Abgänger des Opernstudios. Vgl. „Die Macht der Künste (mit Elia Rediger)“, 00:50:35–00:51:19.

Noch einen Schritt radikaler als Schlingensiefel denkt Meese, der Gesamtkunstwerke in Form von ganzen Städten, Ländern und schliesslich der ganzen Welt fordert.<sup>596</sup> Er spricht von einer ‚Diktatur der Kunst‘; sie soll die Politik und die Religion als massgebende gesellschaftliche Teilsysteme verdrängen.<sup>597</sup> Damit weitet er – wie es Beuys im Prinzip bereits vorgemacht hat – den Gesamtkunstwerkbegriff scheinbar maximal aus: Alles soll Kunstwerk sein, weil die Kunst alles bestimmt. Meese bezieht sich in seinen Äusserungen oft direkt auf Wagner; für 2016 war eine *Parsifal*-Inszenierung in Bayreuth geplant, die letztlich aber nicht umgesetzt wurde. Die Hintergründe für den Auftragsentzug sind bis heute umstritten – offiziell kommuniziert wurde ein zu hoher finanzieller Aufwand<sup>598</sup> –, dürften aber auch damit zu tun haben, dass nach der Bekanntgabe der geplanten Inszenierung Meeses im Vorfeld ausgiebig über dessen provokative und schockierende Verwendung von nationalsozialistischen Symbolen debattiert wurde.<sup>599</sup> Immer wieder sorgt Meese diesbezüglich für Skandal-Momente, nicht zuletzt durch die Verwendung des in Deutschland verbotenen Hitlergrusses.<sup>600</sup> Er selbst beabsichtigt mit dem von ihm so bezeichneten ‚Meese-Gruss‘, derartige Zeichen oder damit assoziierte Personen und Ideologien durch die Integration in die Kunst zu ‚entkontaminieren‘, indem damit spielerisch umgegangen wird.<sup>601</sup> Meeses Umgang mit dem Konzept Gesamtkunstwerk weist – obschon es ihm ‚um die liebevollste Herrschaft einer Sache wie Liebe, Demut und

---

<sup>596</sup> ‚Jonathan Meese: ‚Hitler ist ein Spielzeug für mich‘, Video-Interview anlässlich der Ausstellung *Die Dr. Mabusenlolita (Zwischen Abstraktion und Wahn)* in der Wiener Galerie Krinzinger, 2021 hochgeladen von DER STANDARD (<https://www.youtube.com/watch?v=5E3vDI3aHS0>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021), 6:51–7:27. In der Folge wird die Referenz auf diese Quelle auf den Titel beschränkt. Vgl. auch: [Ohne Angabe:] ‚Jonathan Meese: ‚Ich will, dass der Staat Deutschland ein Gesamtkunstwerk wird‘, Interview zur Ausstellung *Die Irrfahrten des Meese* in der Münchner Pinakothek der Moderne, in: *monopol. Magazin für Kunst und Leben*, 2018 (<https://www.monopol-magazin.de/ich-will-dass-der-staat-deutschland-ein-gesamtkunstwerk-wird?slide=0>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>597</sup> Ebd., 3:27–5:47. Meeses Rhetorik erinnert nicht zuletzt an Schwitters und die ‚Merz-Kunst‘. Vgl. S. 66 ff.

<sup>598</sup> Vgl. Frieder Reininghaus und Sigrid Brinkmann: ‚Bayreuther Festspiele trennen sich von Jonathan Meese‘, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 2014 ([https://www.deutschlandfunkkultur.de/skandal-kuenstler-bayreuther-festspiele-trennen-sich-von.1013.de.html?dram:article\\_id=303299](https://www.deutschlandfunkkultur.de/skandal-kuenstler-bayreuther-festspiele-trennen-sich-von.1013.de.html?dram:article_id=303299), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>599</sup> Vinzenz (2018), S. 348.

<sup>600</sup> Den Hitlergruss machte Meese besonders prominent während einer Performance im Rahmen der Eröffnung der Ausstellung *Erzstaat Atlantis* im Arp Museum Bahnhof Rolandseck in Remagen 2009. Vgl. Vinzenz (2018), S. 348. Für die Verwendung des Hitlergrusses stand Meese bereits mehrmals vor Gericht, wurde aber 2013 vom Amtsgericht in Kassel ‚von dem Vorwurf freigesprochen, ein Kennzeichen verfassungswidriger Organisationen verwendet zu haben‘ – mit der Begründung, dass die Verwendung auf Spott und nicht auf Identifikation beruhe. [Ohne Angabe:] ‚Freispruch für Künstler Jonathan Meese‘, in: *Spiegel Kultur online* (<https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/freispruch-fuer-kuenstler-jonathan-meese-im-hitlergruss-prozess-a-916586.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>601</sup> [Ohne Angabe:] ‚Jonathan Meese: ‚Der Kunst muss alles erlaubt sein‘, in: *Kölnische Rundschau online*, 2020 (<https://www.rundschau-online.de/news/kultur/jonathan-meese---der-kunst-muss-alles-erlaubt-sein--33782518?cb=1616075927046>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Vgl. auch ‚Jonathan Meese: ‚Hitler ist ein Spielzeug für mich‘, 7:59–8:29. Vgl. zu Meeses Verwendung von nationalsozialistischen Symbolen auch: ‚Politische Polarisierung und die Freiheit der Kunst‘, Video-Vortrag von Harry Lehmann im Rahmen des Symposiums *Aufregung, Eklat, Toleranz. Wertedebatten über Kunst und Bildung* in Dresden, 2020 hochgeladen von Harry Lehmann (<https://www.youtube.com/watch?v=VIZ17AASI0o>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021), 0:18–2:40.

Respekt, zusammengefasst und gipfelnd in der Herrschaft der Kunst“<sup>602</sup>, also eine durch ‚gute Absichten‘ motivierte Haltung geht und sich das herrschende Prinzip der Kunst über den menschlichen Willen hinwegsetze<sup>603</sup> –, allen voran durch die Verwendung von Ausdrücken wie ‚Diktatur‘ oder ‚Herrschaft‘ der Kunst auf die Gefahr eines Umschlags des Gesamtkunstwerk-Denkens in von Grössenwahnsinn getriebene, totalitäre Systeme hin.<sup>604</sup> Bazon Brock beispielsweise äussert prinzipielle Bedenken über die Verwirklichung von Gesamtkunstwerken und vergleicht Beuys unter anderem mit Hitler, weil beide eine grosse Vision präsentieren, die angeblich die Gesellschaft zu ‚heilen‘ vermag.<sup>605</sup> Brock sieht einen Zwang, einen totalitären Zug darin, die verschiedenen Figuren als „Träger [von] Ganzheitsvorstellungen“<sup>606</sup> – seiner Ansicht nach „Der Heilige, das künstlerische bzw. wissenschaftliche Genie [und] der politische Führer“<sup>607</sup> – in einer Person zu vereinen. Deshalb plädiert er für einen engeren Gesamtkunstwerk-begriff innerhalb der einzelnen Gesellschaftsbereiche, um die Gefahr einer totalitären Tendenz schon im Keim ersticken zu können.<sup>608</sup> Diese durch das Aufrechterhalten von Kategorien versuchte Beschränkung von Gesamtheitsansprüchen durch Brock erinnert an Adornos Ablehnung eines gattungsübergreifenden, Kunst-allgemeinen Materialbegriffs zu Gunsten eines gattungsspezifischen.

<sup>602</sup> Jonathan Meese in einer Mail an Barbara Basting, zit. nach Barbara Basting: „Die Kunst ist ja die Gegenwelt“. Heute Abend ruft der deutsche Künstler Jonathan Meese im Zürcher Cabaret Voltaire die ‚Kunstrevolution‘ aus. Was das ist, erklärt er exklusiv dem ‚Tages-Anzeiger‘-Publikum“, in: *Tages-Anzeiger online*, 2008 (<http://web.archive.org/web/20090505203956/http://sc.tagesanzeiger.ch/dyn/news/kultur/848825.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021); wiederum zit. nach Vinzenz (2018), S. 349.

<sup>603</sup> Meese spricht von sich selbst in diesem Zusammenhang auch des Öfteren von einer ‚Ameise der Kunst‘. Vgl. etwa: Michael Huber: „Ich bin eine Ameise der Kunst“, in: *Kurier online*, 2012 (<https://kurier.at/kultur/ich-bin-eine-ameise-der-kunst/1.506.464>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>604</sup> Was den Künstler Meese mitunter so ambivalent macht, ist die Tatsache, dass er mit Parodien ebensolcher totalitärer Ansätze auch gleich selbst auf die Gefahr dieser verweist.

<sup>605</sup> Vgl. „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“ (<https://bazonbrock.de/werke/detail/?id=2293>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>606</sup> Bazon Brock: „Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können“, in: Szeemann (1983), S. 22–39, hier: S. 22.

<sup>607</sup> Ebd.

<sup>608</sup> Vgl. Ebd., S. 23 f. Vgl. auch „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“ (<https://bazonbrock.de/werke/detail/?id=2293>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Die Gefahr des Umschlagens von einer künstlerisch-kreativen zu einer totalitär-destruktiven Perspektive auf das Gesamtkunstwerk wird mitunter an den Äusserungen Stockhausens zu den Terroranschlägen des 11. Septembers 2001 spürbar: „Also was da geschehen ist, ist natürlich – jetzt müssen Sie alle Ihr Gehirn umstellen – das größte Kunstwerk, was es je gegeben hat. Daß also Geister in einem Akt etwas vollbringen, was wir in der Musik nie träumen könnten, daß Leute zehn Jahre üben wie verrückt, total fanatisch, für ein Konzert. Und dann sterben. [...] Und das ist das größte Kunstwerk, das es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos. [...] Das sind also Leute, die sind so konzentriert auf dieses eine, auf die eine Aufführung, und dann werden fünftausend Leute in die Auferstehung gejagt. In einem Moment.“ „Huuuh!“ Das Pressegespräch am 16. September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg“, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, Ausg. 91, 2011, S. 69–77, hier: S. 76 f. Stockhausen ist nicht der einzige Künstler, der den ästhetischen Aspekt der Terroranschläge betonte. Anselm Kiefer sprach vom „perfektesten[n] Bild [...]“, das wir seit den Schritten des ersten Mannes auf dem Mond gesehen haben“ – und Damien Hirst wird folgendermassen zitiert: „Die Sache mit 9/11 ist die, dass es im Grunde schon für sich genommen ein Kunstwerk ist.“ [Ohne Angabe:] „Die grausame Schönheit des 11. September“, in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung online* (<https://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/uebersicht/die-grausame-schoenheit-des-11-september>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

#### 4.2: Simon Steen-Andersen und Johannes Kreidler (mit Harry Lehmann)

Steen-Andersens Bezug zu Wagner wird in seinem Werk vor allem anhand von *The Loop of the Nibelung* sichtbar – einer Mischung aus Musikdrama, Soundinstallation, Performance, Aktion und Behind-the-scenes-Film, im Sommer 2020 im Bayreuther Festspielhaus aufgenommen.<sup>609</sup> Das Werk – im Auftrag der Festspiele entstanden – beginnt klanglich mit dem von einer Kammerorchester-Besetzung gespielten Anfang des *Rheingold*-Vorspiels; dazu ist die Kamera – eine übliche Praxis für Theater- oder Opernverfilmungen – aus der Perspektive des Zuschauerraums auf den geschlossenen Bühnenvorhang gerichtet. Sogleich wird man als Betrachter auf die Bühne geführt, wo sich auch das Orchester befindet; im Zentrum aber steht ein Aquarium, aus welchem mit einem Stock ein goldener Ring hochgezogen wird.<sup>610</sup> Diese Aktion löst eine Kettenreaktion aus, die in Form eines ‚Domino-Effekts‘ hinter die Kulissen des Festspielhauses führt. Mit der Kamera bewegt sich Steen-Andersen selbst, der mit einem Mikrofon die Geräusche und Klänge, denen er im Haus begegnet, aufzeichnet. In verschiedenen Nischen sind Orchestermusiker sowie teilweise Sänger platziert, die Fragmente aus Wagners *Ring des Nibelungen* – aufgrund der kleinen Gruppen sowie der Zwischenschaltung technischer Apparaturen<sup>611</sup> klanglich oft verfremdet – spielen und singen<sup>612</sup>; Steen-Andersen nutzt auch den Effekt eines doppelten Bilds, indem ein voraufgenommener Ausschnitt projiziert wird, während davor beziehungsweise im Zusammenspiel mit diesem Musiker ‚live‘ auftreten. Die Entdeckungstour durch das Festspielhaus – zu sehen sind neben zahlreichen technischen Räumen und Geräten auch die Kostümabteilung mit einem kurzen Interview, Zwischengänge, die Unterbühne, Dachpartien, Proberäume und Aussenbereiche<sup>613</sup> – führt ganz zum Schluss zurück zum ersten Bild, dem geschlossenen Bühnenvorgang; so ist *The Loop of the Nibelung* formell geschlossen und kreist gewissermaßen um sich selbst. Damit wird dem Rezipient – ob von

---

<sup>609</sup> Aufgrund der COVID-19-Pandemie mussten die Bayreuther Festspiele 2020 in ihrer gewohnten Form abgesagt werden. Zum *Loop of the Nibelung*, inklusive Einbettung des Films, vgl.: [Ohne Angabe:] „LOOP OF THE NIBELUNG“, in: *BR-Klassik online* (<https://www.br-klassik.de/themen/bayreuther-festspiele/bayreuth-2020-loop-of-the-nibelung-simon-steen-andersen-installation-100.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Der Film wird im Folgenden als „*Loop of the Nibelung*, Film“ zitiert.

<sup>610</sup> *Loop of the Nibelung*, Film, 01:16.

<sup>611</sup> So ist etwa eine Passage aus *Die Walküre*, gesungen von den Figuren Siegmund und Sieglinde, via Fernsprechanlage umgesetzt. *Loop of the Nibelung*, Film, 13:48–14:40.

<sup>612</sup> Zudem ertönen weitere Sprach- sowie Musikaufnahmen – jeweils diegetisch – anderer Künstler, beispielsweise Johnny Cashs „Ring of Fire“ aus einem Radio oder verschiedene aufgezeichnete Aussagen der norwegischen Sopranistin Kirsten Flagstad. Vgl. u. a. *Loop of the Nibelung*, Film, 10:51, 01:58, 06:19, 18:38, 33:39. Die Musiker sind teilweise auch in einem Probe-Setting zu sehen und zu hören.

<sup>613</sup> Oft werden die gezeigten Gebäudeteile mit narrativen Bildern aus dem *Ring des Nibelungen* suggestiv in Verbindung gebracht, zum Beispiel die ‚Vollendung Walhallas‘ auf dem Dach des Festspielhauses oder das imitierte ‚Schmieden des Schwerts‘ im Unterbau. *Loop of the Nibelung*, Film, 08:09, 12:05.

Steen-Andersen so intendiert, kann nicht abschliessend beurteilt werden – die Geschlossenheit der Welten der Opern Wagners vergegenwärtigt.<sup>614</sup> Sicherlich wirkt das Werk aufgrund seines anti-illusorischen Charakters als eine Art ‚Entzauberung‘ des Mythos Bayreuth, da dem Zuschauer ein vertiefter Blick in die Räumlichkeiten und die Technik gewährt wird, die für die Aufführung von Wagners Musikdramen notwendig sind; Steen-Andersen macht sich das Festspielhaus und die darin vorgefundenen Objekte so selbst zum Kompositionsmaterial. Die Suche nach Objekten oder Elementen spielt in seiner Ästhetik überhaupt eine wichtige Rolle; besonders fasziniert ist er von solchen, die verschiedene sinnliche Ebenen – Steen-Andersen ist in erster Linie an der Verbindung von Visuellem und Auditivem interessiert –, und damit auch künstlerische Disziplinen, in sich vereinen, um sie dann in dieser Hinsicht zu dekonstruieren.<sup>615</sup> Damit wählt er den entgegengesetzten Weg zu einer ‚von aussen‘ herbeigeführten, im schlechtesten Falle erzwungenen, Synthese der Künste respektive Sinnesebenen, wie sie Adorno sowohl Wagner als auch den Synästhetikern vorwirft.<sup>616</sup> So erhält auch der von Adorno immer wieder betonte Begriff der Immanenz bei Steen-Andersen eine wichtige Bedeutung – im Unterschied zu jenem aber denkt dieser nicht vom jeweiligen Materialstand der Künste aus, sondern von einem einzelnen materiellen Gegenstand, in dem die Synthese verschiedener Kategorien bereits angelegt sei. Das enge Verhältnis von Ton und Bild führt Steen-Andersen auch dazu, das Visuelle als musikalischen Parameter zu verstehen.<sup>617</sup> Die Gefahr des Audiovisuellen als weitgehender Einheit besteht vor allem darin, dass die beiden Ebenen sich lediglich gegenseitig exakt imitieren – was im Filmmusik-Vokabular auch als ‚mickey mousing‘ bezeichnet wird. Steen-Andersen ist sich dessen bewusst, nutzt diese Synchronität aber gerne dafür, eine bestimmte audiovisuelle Logik zu etablieren, nur um diese später brechen und damit das Publikum irritieren und zur Reflexion bewegen zu können.<sup>618</sup> Besonders anschaulich setzt er dies in *Black Box Music* um, in dem er mit der Zeitverzögerung zwischen der Einsatz-Geste des Dirigenten und dem tatsächlichen Einsetzen des Orchesterklangs spielt.<sup>619</sup> Das Stück

---

<sup>614</sup> Vgl. auch S. 115. Die Ringförmigkeit eines Loops gleicht zudem der Form des zentralen Requisite von Wagners Tetralogie.

<sup>615</sup> „[ircam] Simon Steen-Andersen - A musical approach [sic] to audio/visual composition: Implicit AV aspects...“, 2020 hochgeladen von *Splendid* (<https://youtu.be/YGfKe99aa7s>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021), 27:22–29:33. Die Referenz auf diese Quelle wird im Folgenden auf den Titel reduziert. Auf den Primat des Objekts, das mehrere Ebenen in sich vereint, weist auch der Untertitel dieser verfilmten Präsentation hin: „Things that belong to several categories“. Ebd., 29:05.

<sup>616</sup> Vgl. S. 4, 22.

<sup>617</sup> „[ircam] Simon Steen-Andersen - A musical approach [sic] to audio/visual composition: Implicit AV aspects...“ (zuletzt eingesehen am 29. März 2021), 26:09.

<sup>618</sup> „[ircam] Simon Steen-Andersen - A musical approach [sic] to audio/visual composition: Implicit AV aspects...“, 48:39–50:02. Dieses Prinzip erinnert hinsichtlich Methode und erhofftem Effekt stark an das, was Rediger als „Shift“ bezeichnet. Vgl. Fussnote 539.

<sup>619</sup> „[ircam] Simon Steen-Andersen - A musical approach [sic] to audio/visual composition: Implicit AV aspects...“, 2:09:36–2:12:10.

konzeptualisiert aber nicht nur zeitliche Ebenen des klassischen Musikkonzerts, sondern auch das Räumliche; das Publikum befindet sich in der Mitte des Konzertsaals, während das Orchester darum herum in drei Sektionen aufgeteilt ist. In den vier Ecken sind Lautsprecher platziert, die direkt mit vier Mikrofonen innerhalb der „Black Box“ – ebenfalls in den vier Ecken – verbunden sind. In den Innenraum der Box filmt eine Kamera, deren Bild live auf eine Leinwand dahinter projiziert wird. Zu sehen sind in der Box die Hände des Dirigenten, der mit klar zugewiesenen Handsignalen die Klänge des Orchesters auslöst und zudem mit eigens erzeugten Geräuschen wie Fingerschnippen über die Lautsprecher zum Gesamtklang beiträgt.<sup>620</sup> Die Box ist konzipiert als eine Art Miniature-Bühne, was unter anderem durch die Verwendung eines kleinen Vorhangs angezeigt wird. Steen-Andersen setzt hier also auch bewusst einen theatralen Schwerpunkt – auch, um die Theatralik, das Performance-Artige des klassischen Konzertkontexts zu veranschaulichen.<sup>621</sup> Auch in anderen Werken sucht er das theatrale Moment, ohne dass dieses jedoch künstlichen Charakter annimmt – meist nutzt er dafür die Musik als legitimierenden Motivator.<sup>622</sup> Ein Beispiel dafür findet sich in Form des *Piano Concerto*, das 2014 in Donaueschingen uraufgeführt wurde.<sup>623</sup> Das Werk basiert auf der Gegenüberstellung zweier Konzertflügel. Der eine ist dabei komplett intakt und wird live vom Pianisten gespielt, während der andere durch einen kontrollierten Sturz absichtlich beschädigt wurde und jeweils – ebenfalls gespielt vom selben Pianisten – per Videoaufzeichnung gegenüber des ‚echten‘ Flügels projiziert wird. Hinter oder neben dem Orchester befindet sich eine zusätzliche Leinwand, auf der der Sturz zu Beginn – in verschiedenen zeitlichen Richtungen und Geschwindigkeiten – gezeigt wird. Die Klänge des projizierten Flügels werden vom Pianisten mittels Sampler live erzeugt – dafür hat Steen-Andersen im Kompositionsprozess jeden Ton sowie verschiedene musikalische Gesten, Akkorde und Phrasen in verschiedenen dynamischen Abstufungen einzeln

<sup>620</sup> Vgl. Ebd., 2:18:36. Die Raumanordnung als Voranmerkung zur Partitur ist auch online verfügbar unter: Simon Steen-Andersen: *Black Box Music*, Partitur (<https://www.edition-s.dk/music/simon-steen-andersen/black-box-music>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>621</sup> Vgl. für einen Einblick in die audiovisuelle Funktionsweise von *Black Box Music*: „[ircam] Simon Steen-Andersen - A musical approach [sic] to audio/visual composition: Implicit AV aspects...“, 1:50:30–2:17:52. Vgl. zur Theatralik des klassischen Konzerts auch Fussnote 409. Steen-Andersen konzeptualisiert gewissermassen die bildliche Assoziation vom Dirigenten als dem Drahtzieher in einem Marionettentheater. Damit versucht er auf humorvolle Art und Weise, die Konventionen des klassischen Konzerts zu hinterfragen. Generell wählt er als ästhetische Ausgangslage für seine Stücke meist ein „informal feel“. „[ircam] Simon Steen-Andersen - A musical approach [sic] to audio/visual composition: Implicit AV aspects...“, 1:05:37–1:06:07. *Black Box Music* wird, da es verschiedene sinnliche, mediale und konzeptuelle Ebenen verbindet, zeitweise auch als „Gesamtkunstwerk“ bezeichnet. [Ohne Angabe:] „Musik mit Maschinen: Ensemble Modern und Ensemble Mosaik zu Gast bei NDR das neue werk“, in: *NDR online*, 2015 ([https://www.ndr.de/der\\_ndr/presse/mitteilungen/Musik-mit-Maschinen-Ensemble-Modern-und-Ensemble-Mosaik-zu-Gast-bei-NDR-neue-werk-pressemeldungn15844.html](https://www.ndr.de/der_ndr/presse/mitteilungen/Musik-mit-Maschinen-Ensemble-Modern-und-Ensemble-Mosaik-zu-Gast-bei-NDR-neue-werk-pressemeldungn15844.html), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>622</sup> Ebd., 1:15:57–1:19:34. Steen-Andersen spricht diesbezüglich auch von „exploiting the music“.

<sup>623</sup> Vgl. Ebd., 2:23:25 ff. Vgl. auch: [Ohne Angabe:] „Zerstörung und Wiedergeburt. Piano Concerto von Simon Steen-Andersen“, interaktive multimediale Reportage, in: *SWR2 online* (<https://multimedia.swr.de/steen-andersen-piano-concerto#345>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

aufgenommen.<sup>624</sup> Das theatralische Moment dabei entsteht – neben der grundsätzlichen Idee einer ‚Verdoppelung‘ des Pianisten und dem als ‚Prolog‘ wirkenden, vorab gezeigten spektakulären Sturz des Flügels – nicht zuletzt durch den Stop-Motion-Effekt, der durch die Zusammensetzung einzelner Videoaufnahmen in der Projektion zu beobachten ist.<sup>625</sup> Das *Piano Concerto* wurde im Januar 2019 von der Basel Sinfonietta zum ersten Mal in der Schweiz aufgeführt; das Konzert fand in der Konzertfabrik Z7 in Pratteln statt<sup>626</sup> – ein Veranstaltungsort, der in der Regel eher für Rock-Konzerte als für klassische oder Neue Musik bekannt ist. Daran und am beschädigten Flügel zeigt sich eine gewisse Tendenz, mit den Traditionen zu brechen und diesen Bruch auch konzeptuell umzusetzen.

Auch im Schaffen von Kreidler – der, genauso wie Steen-Andersen, bei Mathias Spahlinger Komposition studierte<sup>627</sup> – spielt die Konzeptualisierung eine bedeutende Rolle. In *product placements* etwa spitzt er die Thematik der Absurdität des Urheberrechts auf Musik in digitalen Zeiten insofern zu, als er am Computer ein 33-sekündiges Musikstück mit 70'200 Fremdzitaten – ‚Samples‘ – kreiert. Um die Verwendung dieser juristisch nachweisen zu können, druckt und füllt er ebenso viele Meldeformulare aus und deponiert diese mittels Lastwagenlieferung am 12. September 2008 bei der Generaldirektion der *Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte* – meist mit GEMA abgekürzt – in Berlin.<sup>628</sup> Kreidler selbst bezeichnet *product placements* als „multimediales Musiktheater“ – neben dem Musikstück gehört zum Kunstwerk auch „der Film, der Essay, die Skulptur, die Aktion und die ganzen Diskussionen darum herum.“<sup>629</sup> Damit verarbeitet er auch aussermusikalische Aspekte wie „Technologie [...], Politik der Technologie, [...] Konsumverhalten“ sowie die Frage nach dem „kulturellen und wirtschaftlichen Wert von Kunst“<sup>630</sup> künstlerisch. Philosophisch bezieht sich

<sup>624</sup> Vgl. „[ircam] Simon Steen-Andersen - A musical approach [sic] to audio/visual composition: Implicit AV aspects...“, 2:24:15.

<sup>625</sup> Ebd., 2:24:51.

<sup>626</sup> Vgl. Basel Sinfonietta: *AGGLO ROCKT*, Konzertprogramm, 2019 (auch online verfügbar unter: [https://issuu.com/baselsinfonietta/docs/182201\\_basel\\_sinfonietta\\_2018\\_konze\\_2b76f6a46065da](https://issuu.com/baselsinfonietta/docs/182201_basel_sinfonietta_2018_konze_2b76f6a46065da), zuletzt eingesehen am 29. März 2021), S. 8, 19–23. In der Kurzbeschreibung des Konzerts wird das *Piano Concerto* indessen als „multimediale[s] Gesamtkunstwerk“ bezeichnet. [Ohne Angabe:] „AGGLO ROCKT“, in: *Website der Basel Sinfonietta* (<http://baselsinfonietta.ch/konzerte/agglo-rockt>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>627</sup> Vgl. Kurzbiographien, Fussnote 587.

<sup>628</sup> Die Aktion wurde im Vorfeld angekündigt, aufgezeichnet und von Kreidler auf seinem Youtube-Kanal zum Nachvollzug verfügbar gemacht. Vgl. „Johannes Kreidler GEMA-Aktion product placements Doku“, 2019 hochgeladen von *Johannes Kreidler* (<https://www.youtube.com/watch?v=TRbsM2MXP20>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). In der Folge wird die Referenz auf diese Quelle auf den Titel reduziert. Vgl. für weiterführendes Material auch: [Ohne Angabe:] „product placements (2008)“, in: *Website von Johannes Kreidler* (<http://kreidler-net.de/productplacements.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>629</sup> „Johannes Kreidler GEMA-Aktion product placements Doku“, 6:18.

<sup>630</sup> Ebd., 6:00. Das Musikstück von *product placements* folgt dem Prinzip der Kompression, das Kreidler auch in anderen Werken immer wieder anwendet. Vgl. „Compression Sound Art - by Johannes Kreidler“, 2009 hochgeladen von *Johannes Kreidler* (<https://www.youtube.com/watch?v=7iMPxJ8WSkc>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

Kreidler in dieser Hinsicht vor allem auf Harry Lehmann, der von einer ‚gehaltsästhetischen Wende‘ – als Alternative zur vor allem auf Adorno zurückgehenden Ästhetik des Materialfortschritts<sup>631</sup> – und ‚relationaler Musik‘ spricht.<sup>632</sup> Viele der in *product placements* behandelten Thematiken greift er auch im 2009 uraufgeführten *Fremdarbeit* auf. Kreidler hatte dafür vom Festival *Klangwerkstatt Berlin* einen Kompositionsauftrag erhalten, den er dann an einen chinesischen Komponisten und einen indischen Audioprogrammierer weiter delegierte – also eine Art Kompositions- ‚Outsourcing‘ betrieb.<sup>633</sup> Die von diesen erstellten Stilkopien werden jeweils von einem Ensemble aufgeführt und von Kreidler selbst moderiert. Das ‚Outsourcing‘ kostete ihn deutlich weniger als ihm das vom Festival für die Komposition ausbezahlte Honorar einbrachte; damit offenbart er die Problematik der wirtschaftlichen, aber auch kulturellen Ausbeutung anderer Erdteile durch europäische Akteure. Zudem wirft auch *Fremdarbeit* die Frage nach der Autorschaft von Musik auf: Kreidler hat sich die Komposition quasi ‚erkauft‘ und ist deshalb der rechtmässige Urheber – geschaffen wurde das konkrete musikalische Werk aber nicht von ihm. Seine kompositorische Leistung besteht – abgesehen vom Ausdenken des Gesamtkonzepts – darin, in Form von Kommunikation den Auftrag zu erteilen und die Administration zu verwalten.<sup>634</sup> Ähnliche Aspekte treten auch in *Charts Music* zutage. Kreidler nutzte dazu die von Microsoft produzierte Kompositionssoftware *Songsmith*, um die fallenden Aktienkurse von US-amerikanischen Grosskonzernen während der Finanzkrise 2008 zu harmonisieren.<sup>635</sup> In gewisser Weise macht er damit Zahlen aus dem ökonomischen Alltag zu seinem Kompositionsmaterial und die Wirtschaftsakteure selbst zu Künstlern – entsprechend dem Diktum Beuys’, dass ‚jeder Mensch ein Künstler‘ sei.<sup>636</sup> Kreidler macht in seinen Werken generell oft Gebrauch von digitalen Mitteln. Seit 2007 schreibt er auch an seiner eigenen

---

<sup>631</sup> Kreidler selbst vertritt laut eigenen Aussagen seit 2008 die These eines Endes des Materialfortschritts. Vgl. „Begriffliches Hören (Antrittsvorlesung Prof. Johannes Kreidler)“, 2020 hochgeladen von *Johannes Kreidler* (<https://www.youtube.com/watch?v=TdDucLPNnz4>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021), 46:31–49:07. Neben Lehmann nennt Kreidler hier auch Simon Reynolds, der im Kontext von Popmusik diesbezüglich von einer ‚Retromania‘ spricht. Vgl. Simon Reynolds: *Retromania. Pop Culture’s Addiction to Its Own Past*, New York 2011.

<sup>632</sup> Vgl. Harry Lehmann: *Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie*, Paderborn 2016, insb. S. 197–234; Harry Lehmann: „Relationale Musik“, in: Ders. (Hrsg.): *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012, S. 115–126. Vgl. auch Fussnote 157. Mit ‚relationaler Musik‘ sind nicht nur Beziehungen zur Nichtkunst, sondern auch solche zu anderen Künsten und Medien gemeint; Lehmann verwendet den Ausdruck auch als Pendant zur ‚absoluten Musik‘.

<sup>633</sup> Vgl. [Ohne Angabe:] „Fremdarbeit (2009)“, in: *Website von Johannes Kreidler* (<http://www.kreidler-net.de/fremdarbeit.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Dort wird das Werk als „Kunstaktion“ bezeichnet. Vgl. auch: „Fremdarbeit - by Johannes Kreidler Doku“, 2009 hochgeladen von *Johannes Kreidler* ([https://www.youtube.com/watch?v=L72d\\_0zIT0c](https://www.youtube.com/watch?v=L72d_0zIT0c), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>634</sup> Diese Erweiterung des klassischen Kompositionsbegriffs erinnert nicht zuletzt an die Arbeitsweise Zappas. Vgl. S. 109 f.

<sup>635</sup> Vgl. [Ohne Angabe:] „Charts Music (2009)“, in: *Website von Johannes Kreidler* (<http://www.kreidler-net.de/charts.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>636</sup> Vgl. S. 71 ff. „Jeder Mensch ist ein Künstler“ steht auch in der Werkbeschreibung auf Kreidlers Website-Eintrag.

Kompositionssoftware, die er „COIT“ – „calculated objects in time“ – nennt, womit das Komponieren mit allen verfügbaren Mitteln der Computertechnik vereinfacht werden soll.<sup>637</sup> Das Programm bietet dem Nutzer eine visuelle Arbeitsoberfläche, die dieser durch ‚plastische Eingriffe‘ nach seinen Interessen formen kann – „wie ein Bildhauer einen schon bestehenden Stein nimmt und daraus dann etwas eigenes formt.“<sup>638</sup> Das Notenbild erhält deshalb – die Software ermöglicht auch unterschiedliche Farben und Formen der Ton-Darstellung – auch eine stärkere graphische Betonung als in seiner traditionellen Form.<sup>639</sup>

Kreidlers Arbeit wird charakterisiert durch eine Tendenz der Ausweitung der Grenzen von Musik und Kunst überhaupt. Er selbst vertritt – in Anlehnung an Beuys und erinnernd an Wellerhoff – einen „erweiterten“ oder gar „aufgelösten Musikbegriff“<sup>640</sup> und schliesst damit, im Zusammenhang mit den anderen Künsten, an Adornos Verfransungsthese an:

Die „Verfransung der Künste“, die [...] Adorno bereits in den 1960ern kommen sah [...], hat in den vergangenen fünfzehn Jahren an Fahrt gewonnen. Gerade die Musik, die „älteste multimediale Kunstform“ (Manos Tsangaris), weist etliche alte und neue Schnittstellen zu den Medien anderer Künste auf, und mit dieser Zusammengesetztheit wird sich derzeit verstärkt auseinandergesetzt: Sprache gibt den Musikstücken Titel und kann gesungen werden, Sprache selbst hat Klang und Rhythmus, die Aufführung von Musik ist auch Performance, Rhythmen lassen sich auch mit Licht und Video ausführen, die Notation von Musik ist auch eine elaborierte grafische Praxis, als Klangkunst ist Musik räumlich-installativ, die Instrumente verkörpern auch eine Objektkunst, und konzeptualisiert, also zu Ideen abstrahiert, steht Musik mit allen Künsten zusammen dann auf der Ebene vor den medialen Manifestationen, ähnlich dem Digitalcode, der ein Musikstück, ein Kochbuch oder ein Spielfilm sein kann. Konzeptualismus ist künstlerischer Universalismus, und die Digitalisierung, die alle Medien in universellen Code transformiert und von

<sup>637</sup> Vgl. dazu „Die Kompositionssoftware ‚COIT‘ - Vortrag von Johannes Kreidler“, 2013 hochgeladen von Johannes Kreidler (<https://www.youtube.com/watch?v=FIWCxMYRQKs>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>638</sup> [Ohne Angabe:] „COIT“, in: *Website von Johannes Kreidler* (<http://www.kreidler-net.de/theorie/coit.htm>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>639</sup> Die graphische Qualität traditioneller Musiknotation konzeptualisiert Kreidler derweil in einer Serie namens *Sheet Music*, im Rahmen derer bereits zahlreiche Ausstellungen entstanden sind. Vgl. dazu die eigens eingerichtete Website <http://www.sheetmusic-kreidler.com/> (zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Diese Arbeiten Kreidlers können – wenn auch bei ihm oft etwas abstrahiert – in Verbindung zur Konkreten Poesie gebracht werden, indem der Informationsgehalt von Zeichen in der Gesamtform wiedergespiegelt wird. Aus diesem Ansatz heraus sind beispielsweise auch einige der Notenbilder George Crumbs – allen voran von „Spiral Galaxy“ aus *Makrokosmos*, Vol. I – zu verstehen. Vgl. [Ohne Angabe:] „Spiral Galaxy Poster“, in: *Edition Peters online* (<https://www.edition-peters.com/product/spiral-galaxy-poster/tpr001>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). „Spiral Galaxy“ erinnert hinsichtlich des Erscheinungsbildes auch an die mittelalterliche *Ars Subtilior*, im Rahmen derer ebenfalls einige Werke entstanden, die später unter der Bezeichnung ‚Augenmusik‘ gefasst wurden.

<sup>640</sup> Johannes Kreidler: „Der erweiterte Musikbegriff“, in: Ders. (Hrsg.): *Sätze über musikalische Konzeptkunst. Texte 2012–2018*, Hofheim 2018, S. 53–69 (auch online verfügbar unter: [http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler\\_der\\_erweiterte\\_musikbegriff.pdf](http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler_der_erweiterte_musikbegriff.pdf), zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Im Folgenden wird die Referenz auf den Text abgekürzt als „Kreidler: ‚Der erweiterte Musikbegriff““. Johannes Kreidler: „Der aufgelöste Musikbegriff“, in: Ders. (Hrsg.): *Sätze über musikalische Konzeptkunst. Texte 2012–2018*, Hofheim 2018, S. 70–82 (auch online verfügbar unter: [http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler\\_der\\_aufgeloste\\_musikbegriff.pdf](http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler_der_aufgeloste_musikbegriff.pdf), zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Im Folgenden wird die Referenz auf den Text abgekürzt als „Kreidler: ‚Der aufgelöste Musikbegriff““.

technisch-spezifischem Anspruch ein Stück weit enthebt, gibt der Konzeptualisierung Aufwind.<sup>641</sup>

Kreidler betont hier die beschleunigende Rolle, die die Digitalisierung bezüglich der Auflösung von Gattungs- respektive Disziplinengrenzen spielt, deren Wirkmacht auch Lehmann wiederholt unterstreicht.<sup>642</sup> Auf elementarer Ebene verändert sie das musikalische Material, indem heute fast jeder erdenkliche Klang entweder via Sample zur Verfügung steht, oder aber digital selbst erzeugt werden kann.<sup>643</sup> Auch der Status von praktizierenden Musikern wird durch die Digitalisierung in ein neues Licht gerückt: Heute stehen Komponisten virtuelle Musiker – sogenannte ‚ePlayer‘ – zur Verfügung, denen hinsichtlich technischer Spielbarkeit im Unterschied zum Menschen keine Grenzen gesetzt sind.<sup>644</sup> Kreidler sieht die Aufrechterhaltung der traditionellen Gattungs- und Spartenengrenzen letztlich nur durch den institutionellen Rahmen der Neuen Musik bedingt.<sup>645</sup> Doch selbst diese traditionellen Institutionen werden – so postuliert Lehmann – durch die Digitalisierung untergraben: Akademien etwa durch die stets wachsende Informationsverfügbarkeit im Internet, Ensembles durch ePlayer oder virtuelle Orchester, Verlage durch Notationsprogramme wie *Finale* oder *Sibelius*, der öffentlich-rechtliche Rundfunk durch Video-Plattformen wie *YouTube* oder Streaming-Services wie *Spotify*<sup>646</sup>, Musikzeitschriften durch Blogs oder Soziale Medien wie etwa *Twitter* und Festivals durch Online-Streaming.<sup>647</sup> Dazu kommt das oft aufwändige Betreiben von Websites zur Vermarktung,

---

<sup>641</sup> Kreidler: „Der aufgelöste Musikbegriff“, S. 70.

<sup>642</sup> Lehmanns und Kreidlers Thesen sind in der zeitgenössischen Musikästhetik nicht unumstritten und werden beispielsweise von Mahnkopf oder Tobias Schick stark kritisiert. Vgl. dazu: Johannes Kreidler, Harry Lehmann und Claus-Steffen Mahnkopf: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Hofheim 2010; Tobias Schick: „Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus“, in: *Musik & Ästhetik*, 17. Jahrg., Heft 66, 2013, S. 47–65.

<sup>643</sup> Lehmann vertritt die These, dass Samples heute grundsätzlich das Medium der Musik ausmachen. Vgl. Harry Lehmann: „Komponieren im Medium des Samples“, in: *nmz – neue musikzeitung*, 69. Jahrg., Heft 2, 2020 (auch online verfügbar unter: [https://www.nmz.de/artikel/komponieren-im-medium-der-samples?fbclid=IwAR30pMCxjFqZnqcEUc9w2HmRccm1dE7\\_IMd53F9WKm6XXImfQYIILvaO6jE](https://www.nmz.de/artikel/komponieren-im-medium-der-samples?fbclid=IwAR30pMCxjFqZnqcEUc9w2HmRccm1dE7_IMd53F9WKm6XXImfQYIILvaO6jE), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

<sup>644</sup> Vgl. Lehmann: „ePlayer“ (2012). So können ganze Sinfonieorchester virtuell ‚gebaut‘ werden – beispielsweise mittels der *Vienna Symphonic Library*, die auch Rediger nutzt. Gespräche des Autors mit Elia Rediger in Berlin, 20.–22. Oktober 2020. Vgl. auch: Harry Lehmann: „Virtuelle Orchester“, in: Ders. (Hrsg.): *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012, S. 19–22.

<sup>645</sup> Vgl. Kreidler: „Der aufgelöste Musikbegriff“, S. 72 f.

<sup>646</sup> Die alternative Streaming-Plattform *Idagio* jedoch zeigt, dass sich die klassische Musikszene – zumindest bis zu einem gewissen Grad – noch immer als eine von der restlichen Musik separierte verstehen lässt.

<sup>647</sup> Vgl. „Die digitale Revolution der Musik – Ein Update (Harry Lehmann)“, 2018 hochgeladen von *Harry Lehmann* (<https://www.youtube.com/watch?v=1-IyHvca1TE>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021), 15:41–22:46. Die Quelle wird im Folgenden auf den Titel reduziert. Lehmann glaubt, dass diese Prozesse zur Demokratisierung der Neuen Musik beitragen. Er spricht in diesem Zusammenhang auch von „Entinstitutionalisierung“; da sich die Digitalisierung nach seiner These derart stark auf die musiksoziologischen Strukturen auswirkt, wählt er den Revolutionsbegriff im Unterschied zum denjenigen der Evolution, wie ihn beispielsweise Reinhard Oehlschlägel vorschlägt. Vgl. Ebd., 1:28–2:30. Vgl. auch: Harry Lehmann: „Im Windschatten der digitalen Revolution“, in: *nmz – neue musikzeitung*, 64. Jahrg., Heft 2, 2015 (auch online verfügbar unter: <https://www.nmz.de/artikel/im-windschatten-der-digitalen-revolution>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

Repräsentation oder gar Veröffentlichung von Kunst, wie dies etwa bei *Oh Albert* der Fall ist. Lehmann ist wie Kreidler der Ansicht, dass diese Transformationsprozesse zu einer Entgrenzung oder gar Auflösung des Musikbegriffs – dies im Hinblick auf andere Künste, hinsichtlich der Unterscheidung zwischen Kunstmusik und Populärmusik aber auch bezüglich jener zwischen Kunst und Nichtkunst – führen.<sup>648</sup> Die Frage bleibt – gesetzt der Fall, dass Lehmanns These stimmen sollte –, nach welchen Kriterien Kunst in Zukunft überhaupt noch unterschieden werden kann; Kreidler schlägt vor, anhand der Kategorien „Zeit / Raum“, „verkäuflich / unverkäuflich“, „auditiv / visuell“<sup>649</sup>, „materiell / immateriell“ und „partizipativ / nichtpartizipativ“ neue Grenzen anzulegen, die diejenigen zwischen den Gattungen ablösen sollen.<sup>650</sup> Wenn sich diese auflösen, greift auch Adornos Forderung nach einer immanenten Verfransung nicht mehr, da diese Immanenz immer aus der einzelnen Kunstdisziplin und deren Material heraus geschehen soll.<sup>651</sup> Kreidler referiert hier auf den englischen Kunstphilosophen Peter Osborne, der den Materialstand der Kunst im Gegensatz zu Adorno als die Medien transzendierend, ‚kunstgenerisch‘ versteht – oder wie es Kreidler im Hinblick auf die Transmedialität pointiert formuliert: „Von der Verfransung zur Ver-Transung.“<sup>652</sup> Die Konvergenz der im traditionellen Verständnis begriffenen Künste würde dann, im Sinne Lehmanns, nicht mehr vom Material getrieben, sondern von Gehalten, Relationen und Konzepten.<sup>653</sup>

---

<sup>648</sup> Vgl. „Die digitale Revolution der Musik – Ein Update (Harry Lehmann)“, 22:46.

<sup>649</sup> Diese Unterscheidung widerspricht den Ausführungen Steen-Andersens, der das Audiovisuelle grundsätzlich als eine Kategorie versteht. Vgl. S. 124.

<sup>650</sup> Kreidler: „Der aufgelöste Musikbegriff“, S. 78, 80 f.

<sup>651</sup> Vgl. S. 9 f.; Fussnote 33.

<sup>652</sup> Kreidler: „Der aufgelöste Musikbegriff“, S. 71.

<sup>653</sup> Vgl. Ebd., S. 74; Kreidler: „Der erweiterte Musikbegriff“, S. 63 f. Vgl. auch: Johannes Kreidler: „Das Neue am Neuen Konzeptualismus“, in: Ders. (Hrsg.): *Sätze über musikalische Konzeptkunst. Texte 2012–2018*, Hofheim 2018, S. 38–48, hier: S. 47–48 (auch online verfügbar unter: [http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler\\_das\\_neue\\_am\\_neuen\\_konzeptualismus.pdf](http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler_das_neue_am_neuen_konzeptualismus.pdf), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

## Fazit

Adornos Beobachtungen zur Verfransung der Künste verweisen auf eine tendenzielle Öffnung zwischen den Künsten sowie zwischen Kunst und Nichtkunst in Europa und den USA seit den 1960er Jahren – die Ausdifferenzierung des Kunstbegriffs in einzelne Disziplinen im Zuge der Aufklärung führte dazu, dass diese für etwa zwei Jahrhunderte mehrheitlich getrennt voneinander praktiziert und rezipiert wurden. Wagners Konzept des Gesamtkunstwerks kann als Versuch verstanden werden, genau jene – historisch-gesellschaftlich durch das Prinzip der Arbeitsteilung bedingte – Isoliertheit zu brechen und so die eigentlich ‚verschwisterten‘ Künste als Symbole für die gesellschaftlichen Einzelteile wieder zu vereinen. In der Nachfolge Wagners wird der Gesamtkunstwerkbegriff in seiner Bedeutung erweitert: Während sich bei ihm das „Gesamt-“ als Ausdruck noch in erster Linie auf die Gesamtheit der Künste bezieht, wird es mit den historischen Avantgarden praktisch, spätestens mit Beuys aber auch theoretisch-systematisch auf die Gesamtheit des individuellen und gesellschaftlichen menschlichen Daseins angewandt. Diese Begriffserweiterung wird ab den 1960er Jahren mit diversen Strategien unter Berücksichtigung neuer medialer Möglichkeiten in die künstlerische Praxis umgesetzt und erfolgt in den ausgehenden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts analog zu anderen öffnend wirkenden Entwicklungen wie dem allmählichen Wandel von einer produktionsorientierten hin zu einer rezeptionsorientierten Ästhetik, der vermehrten Integration von Elementen von ‚ausserhalb‘ der Kunst in diese sowie der Tendenz einer verstärkt konzeptuellen – nach Lehmann gehalts-ästhetischen – Herangehensweise. In diesem historisch zu verstehenden Diskurs stellt Adorno und seine Verfransungsthese eine Art Scharnierstelle zwischen der klassischen Moderne mit klar ausgebildeten und voneinander separat behandelten Kunstgattungen sowie einem eher geschlossenen, autonomen Gesellschaftsbereich Kunst und einer postmodernen Ästhetik dar, die Überschneidungen oder Kombinationen von traditionell auseinander Gedachtem zu akzeptieren bereit scheint, eine Abkehr von geschichtsphilosophischen Fortschrittsmodellen beobachten lässt sowie explizite kulturelle Referenzen als ein kreatives Grundprinzip fruchtbar macht.

Die Musik als Kunstdisziplin<sup>654</sup> nimmt in diesem Prozess eine besondere Rolle ein: Die von ihrer Natur aus gegenstandsloseste aller Künste wird durch die ‚Idee der absoluten Musik‘<sup>655</sup> im 19. Jahrhundert – vor allem ausgehend vom sinfonischen Werk Beethovens und ästhetisch etabliert durch Eduard Hanslick<sup>656</sup> – in ihrer Geschlossenheit gestärkt. Die Tendenz zur

---

<sup>654</sup> Mit „Musik“ ist hier grundsätzlich die europäische und US-amerikanische Kunstmusik gemeint, insbesondere jene von der Wiener Klassik im späten 18. Jahrhundert und dem deutschen Sprachraum ausgehende.

<sup>655</sup> Vgl. Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978.

<sup>656</sup> Hanslick veröffentlicht 1854 die einflussreiche Schrift *Vom Musikalisch-Schönen*, woraus in der Regel folgender Satz paraphrasiert oder zitiert wird: „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand

Absonderung gegenüber allem Aussermusikalischen – sei es aus anderen Künsten oder gar aus der Nichtkunst – prägt die Musik durch die Zeit der klassischen Moderne hindurch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein; dabei scheint diese Perspektive einer absoluten Kunstgattung verbunden mit einer im Wesentlichen auch noch von Adorno vertretenen Fortschrittsidee, die dieser in seiner Ästhetik an den Materialbegriff bindet. Erst mit der Entwicklung weg von einer Material- und hin zu einer Gehaltsästhetik – ob sich diese in der Musik ebenfalls bereits in den 1960er Jahren mehrheitlich vollzog, wäre noch genauer zu untersuchen – ist auch in der Musik eine artistische und gesellschaftliche Öffnung zu beobachten. *Oh Albert* dient hier als anschauliches Beispiel für die Rolle von Musik im Zusammenspiel mit anderen Medien und Künsten wie Literatur, Film und Theater einerseits, andererseits in der bewussten Abkehr von einer einheitlichen Kompositionsweise auch als übergeordnetes Medium, das in sich verschiedenste ästhetische und soziologische Aspekte zu verbinden versucht. Dabei scheint die Annäherung der Künste primär durch den Gehalt, die Grundidee des Narrativs motiviert; die Referenz auf die 1960er Jahre als Zeit aussergewöhnlicher künstlerischer und gesellschaftlicher Freiheit wird – neben der wiederholten Thematisierung im Text<sup>657</sup> – durch verschiedenste musikalische und filmische Einflüsse aus diesem Jahrzehnt markiert. Typisch für ein Gesamtkunstwerk, erhebt es durch seinen Gehalt auch einen dezidiert politischen Anspruch und präsentiert eine alternative Realität, die zur Reflexion über die derzeitigen gesellschaftlichen Bedingungen anregt. Die ästhetischen Entwicklungen im Anschluss an die 1960er Jahre führen dazu, dass sich der Verfransungsbegriff auch heute als relevant erweist, die Konvergenz der Künste – nicht zuletzt aufgrund und infolge der Digitalisierung – aber mittlerweile weiter vorangeschritten ist.<sup>658</sup> Die Berührungspunkte zwischen den einzelnen Disziplinen scheinen heute nicht mehr bloss an deren Rändern zu liegen; vielmehr zeigt sich, dass Kunstwerke oft nicht mehr von den Gattungen aus gedacht werden, sondern als Konzeptualisierungen von Ideen und Begriffen, die eine multimediale Umsetzung meist nahe legen oder gar erfordern. Damit wird Adornos eigener

---

der Musik.“ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854, S. 32. Hanslick gilt auch als einer der für den Status Brahms’ als Nachfolger Beethovens massgebenden Kritiker und entschiedener Gegner der zu seiner Zeit konkurrierenden Idee der Programm Musik, die im 19. Jahrhundert allen voran mit Berlioz, Liszt und Wagner in Verbindung gebracht wird.

<sup>657</sup> Besonders treffend wird der Bezug anhand folgender Textstelle in Form einer Frage geäußert: „If we’d go back to nineteen sixty six would I still meet the answer?“. *Oh Albert*, Rohschnitt, 12:01. *Oh Albert*, Partitur, S. 16.

<sup>658</sup> An dieser Stelle scheint es angebracht, noch einmal zu betonen, dass die ästhetische Entwicklung seit den 1960er Jahren keine einheitliche darstellt und Raum für Pluralismus und Meinungsverschiedenheiten offen lässt. So findet sich beispielsweise auch heute eine Vielzahl an Philosophen, Komponisten und Musikwissenschaftlern, die einen eng gefassten Musikbegriff vertreten und deren Autonomie von ‚Aussermusikalischem‘ verteidigen – darunter Gunnar Hindrichs, Mahnkopf, Helmut Lachenmann, Hannes Seidl oder Jennifer Walsh. Vgl. Johannes Kreidler: „Nachbemerkungen zum *erweiterten* und *aufgelösten Musikbegriff*“, in: Ders. (Hrsg.): *Sätze über musikalische Konzeptkunst. Texte 2012–2018*, Hofheim 2018, S. 177–194, hier: S. 183 ff. Vgl. auch Fussnote 164.

Forderung nach Immanenz weiterhin Rechnung getragen – wenn auch mit anderen Methoden als dem Konzept des historischen Materialfortschritts.

Das Spannungsverhältnis zwischen Verfransung und Gesamtkunstwerk lässt sich insbesondere anhand der Ambivalenz zwischen Freiheit und Zwang beschreiben. Nach Adorno kann eine Konvergenz nur aus dem Material einer Einzelkunst heraus legitim erfolgen. Diesem ästhetischen Prinzip widerstreben die meisten Gesamtkunstwerk-Entwürfe, da sie in der Regel nicht aus einer einzelnen Disziplin heraus konzipiert werden, sondern in ihnen eine Zukunftsvision verfolgt und – oft einer politischen Motivation entspringend – mit den ästhetischen Konventionen der jeweiligen Entstehungszeit bewusst gebrochen wird; der Zwang dabei besteht laut Adorno im künstlerischen Eingreifen in die immanente Tendenz des Materials. Gleichzeitig könnte argumentiert werden, dass sowohl der Bruch mit Konventionen als auch die Loslösung von ästhetischen Fortschrittsmodellen – welche in gewisser Weise, zumal die dogmatisch ausgelegten, auch zwanghaft sein können – selbst befreiende Züge haben. Jene Dialektik verdeutlicht die inhärente Spannung der Relation dieser beiden Konzepte gattungsübergreifender Kunst, weist aber gleichzeitig auf das grosse theoretische und praktische Potential hin, das bis heute von ihnen ausgeht.

## Quellenverzeichnis

### Literatur

- „Huuuh!‘ Das Pressegespräch am 16. September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg“, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, Ausg. 91, 2011, S. 69–77.
- „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“, Diskussion aus dem Jahr 1983 anlässlich der Ausstellung von Szeemann in der Sendung *Nachtschalter unterwegs* des WDR mit Beuys, Szeemann, Bazon Brock, Frei Otto und Wolf Jobst Siedler, Zürich 1983 (Transkription: <https://bazonbrock.de/werke/detail/?id=2293>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Die Diskussion wurde 2014 am Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe nachgestellt und unter der Regie von Christian Matthiessen als „Theorie-Installation“ aufgeführt (online verfügbar, unter: <https://zkm.de/media/video/der-hang-zum-gesamtkunstwerk>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „High“ and „Low“. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Thomas Wegmann und Norbert Christian Wolf, Berlin/Boston 2012.
- [Ohne Angabe:] „AGGLO ROCKT“, in: *Website der Basel Sinfonietta* (<http://baselsinfonietta.ch/konzerte/agglo-rockt>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „Bauhaus, Dada und die Folgen“ – Lesung und Vortrag mit Hermann Wiedenroth“, in: *Celle Heute*, 2019 (<https://celleheute.de/bauhaus-dada-und-die-folgen-lesung-und-vortrag-mit-hermann-wiedenroth>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „Charts Music (2009)“, in: *Website von Johannes Kreidler* (<http://www.kreidler-net.de/charts.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „COIT“, in: *Website von Johannes Kreidler* (<http://www.kreidler-net.de/theorie/coit.htm>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „Compositions“ und „Improvisations“, in: *wassilykandinsky.net* (<https://www.wassilykandinsky.net/compositions.php>, <https://www.wassilykandinsky.net/improvisations.php>; beide zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „Die Bayreuther Festspiele in Zahlen“ („Aufführungen nach Inszenierungen“) (<https://www.bayreuther-festspiele.de/festspiele/statistiken/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „Die grausame Schönheit des 11. September“, in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung online* (<https://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/uebersicht/Die-grausame-Schoenheit-des-11.-September>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

- [Ohne Angabe:] „Freispruch für Künstler Jonathan Meese“, in: *Spiegel Kultur online* (<https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/freispruch-fuer-kuenstler-jonathan-meese-im-hitlergruss-prozess-a-916586.html>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „Fremdarbeit (2009)“, in: *Website von Johannes Kreidler* (<http://www.kreidler-net.de/fremdarbeit.html>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „Hans G. Helms. FA:M' Ahniesgwow“, Begleittext zur Erstsending des Hörspiels zum Werk, in: *ARD Hörspieldatenbank*, Verfassungsjahr unbekannt [Erstausstrahlung des Hörspiels am 26. Februar 1979] (<http://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=1444008&SID>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „Höhere Vernunft“, in: *Der Spiegel*, Ausg. 35, 1983 (<https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14018362.html>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „Impression III (Konzert)“, in: *Lenbachhaus, Sammlung Online* (<https://www.lenbachhaus.de/entdecken/sammlung-online/detail/impression-iii-konzert-30012206>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „Intermedialität“, in: *Transdisziplinarität. Eine Bestandesaufnahme des Forschungsdiskurses* (<https://blog.zhdk.ch/trans/intermedialitat/>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „Jonathan Meese: ‚Der Kunst muss alles erlaubt sein‘“, in: *Kölnische Rundschau online*, 2020 (<https://www.rundschau-online.de/news/kultur/jonathan-meese---der-kunst-muss-alles-erlaubt-sein--33782518?cb=1616075927046>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „Jonathan Meese: ‚Ich will, dass der Staat Deutschland ein Gesamtkunstwerk wird‘“, Interview zur Ausstellung *Die Irrfahrten des Meese* in der Münchner Pinakothek der Moderne, in: *monopol. Magazin für Kunst und Leben*, 2018 (<https://www.monopol-magazin.de/ich-will-dass-der-staat-deutschland-ein-gesamtkunstwerk-wird?slide=0>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „Kurt Schwitters. MERZ – ein Gesamtweltbild“, Text zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Tinguely, Basel 2004 (<https://www.tinguely.ch/de/ausstellungen/ausstellungen/2004/kurt-schwitters.html>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „LOOP OF THE NIBELUNG“, in: *BR-Klassik online* (<https://www.br-klassik.de/themen/bayreuther-festspiele/bayreuth-2020-loop-of-the-nibelung-simon-steen-andersen-installation-100.html>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

- [Ohne Angabe:] „Manifest des ersten pan-russischen Kongresses der Sänger der Zukunft am 18. und 19. Juli 1913 in Uusikirkko“, in: Christine Baumeister und Nele Hertling (Hrsg.): *Sieg über die Sonne*. Ausstellungskatalog, Berlin 1983.
- [Ohne Angabe:] „Musik mit Maschinen: Ensemble Modern und Ensemble Mosaik zu Gast bei NDR das neue werk“, in: *NDR online*, 2015 ([https://www.ndr.de/der\\_ndr/presse/mitteilungen/Musik-mit-Maschinen-Ensemble-Modern-und-Ensemble-Mosaik-zu-Gast-bei-NDR-neue-werk-.pressemeldungndr15844.html](https://www.ndr.de/der_ndr/presse/mitteilungen/Musik-mit-Maschinen-Ensemble-Modern-und-Ensemble-Mosaik-zu-Gast-bei-NDR-neue-werk-.pressemeldungndr15844.html)), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „product placements (2008)“, in: *Website von Johannes Kreidler* (<http://kreidler-net.de/productplacements.html>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „Rezensionsnotiz zu Frankfurter Rundschau, 11.03.2014“, zur Rezension von Jens Balzer, in: *perlentaucher. Das Kulturmagazin*, 2014 (<https://www.perlentaucher.de/buch/diedrich-diederichsen/ueber-pop-musik.html>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „Spiral Galaxy Poster“, in: *Edition Peters online* (<https://www.edition-peters.com/product/spiral-galaxy-poster/tpr001>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „Sturm-Ausstellung. Galerie Dada, Zürich: I. Serie, 17. März–7. April 1917, Campendonk, Van Heemskerck, Kandinsky, Klee, Carl Mense, Gabriele Münter, Nell Walden“, Zürich 1917.
- [Ohne Angabe:] „Surrealismus“, in: *Art in Words* [ohne Angabe des Veröffentlichungsjahrs] (<https://artinwords.de/surrealismus/>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „Zerstörung und Wiedergeburt. Piano Concerto von Simon Steen-Andersen“, interaktive multimediale Reportage, in: *SWR2 online* (<https://multimedia.swr.de/steen-andersen-piano-concerto#345>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Acil, Tufan: *Grenzüberschreitungen (in) der Kunst. Eine praxisbezogene Ästhetik*, Bielefeld 2017.
- Adorno, Theodor W.: „On popular music“, in: *Studies in Philosophy and Social Science*, No. 9, 1941, S. 57–68.
- Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1958.
- Adorno, Theodor W.: „Vers une musique informelle“, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz 1962, S. 73–102.
- Adorno, Theodor W.: „Leichte Musik“, in: Ders. (Hrsg.): *Einleitung in die Musiksoziologie*, Reinbeck bei Hamburg 1968, S. 31–48.
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970.

- Adorno, Theodor W.: *Versuch über Wagner*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 13: Die musikalischen Monographien, Frankfurt am Main 1971, S. 7–148.
- Adorno, Theodor W.: „Die Kunst und die Künste“ (entstanden 1966, zuerst publiziert 1967), in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, Frankfurt am Main 1977, S. 432–453.
- Adorno, Theodor W.: „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“ (entstanden 1965, zuerst publiziert 1967), in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 16: Musikalische Schriften I–III, Frankfurt am Main 1978, S. 628–642.
- Adorno, Theodor W.: „Zum Verhältnis von Malerei und Musik heute“ („ca. 1950“), in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 18: Musikalische Schriften V, Frankfurt am Main 1984, S. 140–148.
- Adorno, Theodor W.: „Voraussetzungen“ (entstanden 1960, zuerst publiziert 1961), in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 11: Noten zur Literatur, Frankfurt am Main 1991, S. 431–446.
- Altenberg, Theo und Oberhuber, Oswald: *Gespräche mit Beuys. Joseph Beuys in Wien und am Friedrichshof*, Klagenfurt 1988.
- Anderson, Joel: „The ‚Third Generation‘ of the Frankfurt School“, in: *Intellectual History Newsletter*, Ausg. 22, 2000 (auch online verfügbar unter: <https://www.phil.uu.nl/~joel/research/publications/3rdGeneration.htm>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Asholt, Wolfgang und Fähnders, Walter (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart 1995.
- Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, hrsg. von Gert Mattenklott, Hamburg 2004.
- Baier, Simon: „Hat das Gesamtkunstwerk eine Zukunft?“, in: *Utopie Gesamtkunstwerk*, hrsg. von Agnes Husslein-Arco, Harald Krejci und Bettina Steinbrügge, Köln 2012, S. 67–70.
- Ball, Hugo: *Die Flucht aus der Zeit*, Luzern 1946.
- Ball, Hugo: „Kandinsky“, in: Ders. (Hrsg.): *Schriften*, hrsg. von Michael Holzinger, Berlin 2013, S. 21–30.
- Ballard, Lincoln und Bengtson, Matthew: *The Alexander Scriabin Companion. History, Performance, and Lore*, Lanham 2017.

- Bartmann, Christoph und Bilger, Wenzel: „Interview Diedrich Diederichsen“, in: *Goethe-Institut USA*, 2014 (<https://www.goethe.de/ins/us/de/kul/mag/20719584.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Basel Sinfonietta: *AGGLO ROCKT*, Konzertprogramm, 2019 (auch online verfügbar unter: [https://issuu.com/baselsinfonietta/docs/182201\\_basel\\_sinfonietta\\_2018\\_konze\\_2b76f6a46065da](https://issuu.com/baselsinfonietta/docs/182201_basel_sinfonietta_2018_konze_2b76f6a46065da), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Basting, Barbara: „Die Kunst ist ja die Gegenwart‘. Heute Abend ruft der deutsche Künstler Jonathan Meese im Zürcher Cabaret Voltaire die ‚Kunstrevolution‘ aus. Was das ist, erklärt er exklusiv dem ‚Tages-Anzeiger‘-Publikum“, in: *Tages-Anzeiger online*, 2008 (<http://web.archive.org/web/20090505203956/http://sc.tagesanzeiger.ch/dyn/news/kultur/848825.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hrsg. von Claude Pichois, Paris 1975–1976.
- Baudrillard, Jean: *Simulacres et Simulation*, Paris 1981.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Aesthetica*, Teil I & II, Frankfurt an der Oder 1750 & 1758.
- Baxmann, Inge, Franz, Michael und Schäffner, Wolfgang (Hrsg.): *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000.
- Beard, David and Gloag, Kenneth: Art. „Postmodernism“, in: Dies. (Hrsg.): *Musicology*, London 2005, S. 140–145.
- Beck, Ulrich: *Die Erfindung des Politischen. Zu einer Theorie reflexiver Modernisierung*, Frankfurt am Main 1993.
- Beck, Ulrich, Giddens, Anthony und Lash, Scott: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Frankfurt am Main 1996.
- Becker, Kurt E.: *Anthroposophie. Revolution von innen. Leitlinien im Denken Rudolf Steiners*, Frankfurt am Main 1984.
- Benjamin, Walter: *Schriften*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1955.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935), in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Band I, Werkausgabe Band 2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, S. 431–469.
- Benjamin, Walter: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt am Main 2002.
- Benjamin, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“, in: Ralf Konersmann (Hrsg.): *Walter Benjamin. Kairos. Schriften zur Philosophie*, Frankfurt am Main 2007 S. 313–324.
- Bermbach, Udo: „Richard Wagner und Joseph Beuys. Über die Fortdauer der Idee des Gesamtkunstwerks“, in: Ders. (Hrsg.): *Opernsplitter. Aufsätze, Essays*, Würzburg 2005, S. 283–294.

- Bertram, Georg W.: „Metaphysik und Metaphysikkritik“, in: *Adorno-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm, Berlin 2019, S. 537–545.
- Beuys, Joseph: „Ein Podiumsgespräch vom 27.1.1983 an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien unter der Leitung von Oswald Oberhuber“, in: Theo Altenberg und Oswald Oberhuber (Hrsg.): *Gespräche mit Beuys. Joseph Beuys in Wien und am Friedrichshof*, Klagenfurt 1988, S. 63–108.
- Beuys, Joseph und Ende, Michael: *Kunst und Politik. Ein Gespräch*, Wangen 1989.
- le Bon, Gustave: *Psychologie des foules*, Paris 1895.
- Boorstin, Daniel J.: *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, New York 1962.
- Borchardt, Rudolf: *Prosa I*, hrsg. von Marie Louise Borchardt, Stuttgart 1957.
- Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner. Werk – Leben – Zeit*, Stuttgart 2013.
- Borchmeyer, Dieter: Art. „Gesamtkunstwerk“, in: *MGG online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1995 (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12135>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Bourriaud, Nicolas: „Prekäre Konstruktionen. Antwort an Jacques Rancière über Kunst und Politik“, in: *Grenzenlos Kunst?*, hrsg. von Robert Kudielka und Angela Lammert, Berlin/Dortmund 2016, S. 195–202.
- Brech, Martha: „Gegenwärtige Tendenzen der Avantgarde im Zwischenbereich von E- und U-Musik“, in: *Alternativen*, hrsg. von Johannes Fritsch, Mainz 1998, S. 24–39.
- Breton, André: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbeck bei Hamburg 1968.
- Brief von Wassily Kandinsky an Arnold Schönberg, 18.1.1911, in: Jelena Hahl-Koch (Hrsg.): *Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Salzburg/Wien 1980, S. 19.
- Brief von Arnold Schönberg an Wassily Kandinsky, 19.8.1912, in: Jelena Hahl-Koch (Hrsg.): *Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Salzburg/Wien 1980, S. 69.
- Brock, Bazon: „Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können“, in: Szeemann (1983), S. 22–39.
- Bruhn, Siglind: „Die glückliche Hand“, in: Dies. (Hrsg.): *Schönbergs Musik 1899–1914 im Spiegel des kulturellen Umbruchs. Von der Tondichtung zum Klangfarbenspiel*, Waldkirch 2015, S. 275–283.
- Bruns, Gerald L.: *What Are Poets For? An Anthropology of Contemporary Poetry and Poetics*, Iowa City 2012.

- Bubner, Rüdiger: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989.
- Bubner, Rüdiger: „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“, in: Ders. (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989, S. 9–51.
- Bunge, Matthias: *Zwischen Intuition und Ratio. Pole des bildnerischen Denkens bei Kandinsky, Klee und Beuys*, Stuttgart 1996.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.
- Burns Gamard, Elizabeth: *Kurt Schwitters' Merzbau. The Cathedral of Erotic Misery*, New York 2000.
- Canetti, Elias: *Masse und Macht*, Hamburg 1960.
- Carlson, Maria: „Fashionable Occultism: The World of Russian Composer Aleksandr Scriabin“, in: *The Journal of the International Institute*, Vol. 7, No. 3, 2000 (auch online verfügbar unter: <https://quod.lib.umich.edu/j/jii/4750978.0007.301?view=text;rgn=main>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Crawford, John C.: „Die glückliche Hand: Schoenberg's Gesamtkunstwerk“, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 60, No. 4, 1974, S. 583–601.
- Croce, Benedetto: *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft, Theorie und Geschichte*, übers. von Hans Feist und Richard Peters, Tübingen 1930.
- Curriculum Vitae von Johannes Kreidler (<http://www.kreidler-net.de/person.htm>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Curriculum Vitae von Simon Steen-Andersen ([http://www.simonsteenandersen.dk/eng\\_CV.htm](http://www.simonsteenandersen.dk/eng_CV.htm), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Dahlhaus, Carl: „Adornos Begriff des musikalischen Materials“, in: Hans-Heinrich Eggebrecht (Hrsg.): *Zur musikalischen Terminologie des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1974, S. 9–17.
- Dahlhaus, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978.
- Dahlhaus, Carl: „Ist die Unterscheidung zwischen E- und U-Musik eine Fiktion?“, in: *Musik zwischen E und U*, hrsg. von Ekkehard Jost, Mainz 1984, S. 11–24.
- Dahlhaus, Carl: „Aufklärung in der Musik“, in: Josef Früchtel und Marina Calloni (Hrsg.): *Geist gegen den Zeitgeist. Erinnern an Adorno*, Frankfurt am Main 1991, S. 123–135.
- Dann, Kevin T.: *Bright Colors Falsely Seen. Synesthesia and the Search for Transcendental Knowledge*, New Haven/London 1998.
- Danto, Arthur C.: *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996.
- Dayan, Peter: „Zurich Dada, Wagner and the Union of the Arts“, in: *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 50, No. 4, 2014, S. 426–452 (auch online verfügbar unter:

[https://www.research.ed.ac.uk/portal/en/publications/zurich-dada-wagner-and-the-union-of-the-arts\(9130ced6-8584-4570-a7ef-6dd1f8ba2ef3\).html](https://www.research.ed.ac.uk/portal/en/publications/zurich-dada-wagner-and-the-union-of-the-arts(9130ced6-8584-4570-a7ef-6dd1f8ba2ef3).html) zuletzt eingesehen am 29. März 2021.

- Deleuze, Gilles und Guattari, Félix: *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris 1980.
- Dencker, Peter: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*, Berlin 2010.
- Derrida, Jacques: *De la grammatologie*, Paris 1967.
- Die Inszenierung des Künstlers*, hrsg. von Anne Marie Freybourg, Berlin 2008.
- Diederichsen, Diedrich: „Higher and higher – Aufbruch, Geschichte, Loop. Fortschritt und Pop-Musik“, in: *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, Berlin 2006, S. 120–129.
- Diederichsen, Diedrich: *Über Pop-Musik*, Köln 2014.
- DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik*, hrsg. von Arne Stollberg, Jana Weissenfeld und Florian Henri Besthorn, Basel 2015.
- Drüner, Ulrich: *Richard Wagner. Die Inszenierung eines Lebens*, München 2016.
- Durzak, Manfred: „Bild und Wort, Beschreiben und Erzählen. Nochmals Lessings ‚Laokoon‘“, in: *Cultura tedesca*, 27 (2005), S. 81–90.
- Düttmann, Alexander García: „Kunst im Glück. Divertimento“, in: *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, Berlin 2006, S. 209–215.
- Eco, Umberto: „Die Poetik des offenen Kunstwerks“, in: Ders. (Hrsg.): *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1973, S. 27–59.
- Eco, Umberto: *Il nome della rosa*, Mailand 1980.
- Eichel, Christine: *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*, Frankfurt am Main 1993.
- Eicher, Thomas und Bleckmann, Ulf: *Intermedialität. Vom Bild zum Text*, Bielefeld 1994.
- Eller-Rüter, Ulrika-Marika: *Kandinsky. Bühnenkomposition und Dichtung als Realisation seines Synthese-Konzepts*, Hildesheim 1990.
- Emrich, Hinderk M., Neufeld, Janina und Sinke, Christopher: „Erste Beschreibungen von Synästhesie in der Wissenschaft“, in: *See This Sound*, kooperatives Forschungs-, Online- und Ausstellungs-Projekt des Ludwig Boltzmann Institut Medien.Kunst.Forschung, der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig und dem Lentos Kunstmuseum Linz (<http://www.see-this-sound.at/kompodium/text/36/3.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

- Feige, Daniel Martin: „Popmusik als Gesamtkunstwerk. Zu Diedrich Diederichsen“, in: *Musik & Ästhetik*, 20. Jahrg., Heft 80, 2016 (Heft 4), S. 97–106.
- Finger, Anke: *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, Göttingen 2006.
- de la Fontaine, Michael: „Kunst als begriffslose Erkenntnis“, in: *Die Musikforschung*, 32. Jahrg., Heft 2, April/Juni 1979, S. 164–170.
- Fricke, Christel: *Zeichenprozess und ästhetische Erfahrung*, München 2001.
- Fried, Michael: „Kunst und Objekthaftigkeit“, in: Gregor Stemmrich (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995, S. 334–374.
- Früchtl, Josef: *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitierung*, Frankfurt am Main 1996.
- Gebauer, Gunter (Hrsg.): *Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984.
- Gebbers, Anna-Catharina: „Leben als Gesamtkunstwerk. Wagner, Beuys, Schlingensief“, in: *Eurozine*, 2015 (<https://www.eurozine.com/leben-als-gesamtkunstwerk/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021), Original veröffentlicht in: *polar 18: Politik der Lebensformen*, 2015.
- Geck, Martin: *Wagner. Biographie*, München 2015.
- Geisenberger, Jürgen: „Richard Wagner und das Gesamtkunstwerk“, in: Ders. (Hrsg.): *Joseph Beuys und die Musik (=Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 1)*, Marburg 1999, S. 49–55.
- Gendron, Bernard: *Between Montmartre and the Mudd Club. Popular Music and the Avant-Garde*, Chicago 2002.
- Gess, Nicola: *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin)*, München 2013.
- Goehr, Lydia: „Über Fortschritt und den musikalischen Werkbegriff“, in: *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, Berlin 2006, S. 107–119.
- von Goethe, Johann Wolfgang: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hrsg. von Ernst Beutler, Bd. 20, Zürich 1950.
- von Goethe, Johann Wolfgang: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hrsg. von Ernst Beutler, Bd. 15, Zürich 1953.
- von Graevenitz, Antje: „Erlösungskunst oder Befreiungspolitik. Wagner und Beuys“, in: Gabriele Förg (Hrsg.): *Unsere Wagner. Joseph Beuys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans Jürgen Syberberg*, Frankfurt am Main 1984, S. 11–49.

- Green, Jonathan: „Spoonfuls of paradise“, in: *The Guardian online*, 2002 (<https://www.theguardian.com/books/2002/oct/12/featuresreviews.guardianreview34>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Greenberg, Clement: „Towards a Newer Laocoon“, in: *Partisan Review*, 7, 1940, S. 296–310.
- Greenberg, Clement: „Avant-Garde and Kitsch“ (1939), in: Ders.: *Arts and Culture. Critical Essays*, Boston 1989, S. 3–33.
- Greenberg, Clement: „Intermedia“, in: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hrsg. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam/Dresden 1997, S. 265–278.
- Griebler, Jon: *Musikinhärente Strukturen als Basis der Neuen Künste*, Dissertation, Graz 2011.
- Gropius, Walter: „Bauhaus-Manifest“, in: Thomas Anz und Michael Stark (Hrsg.): *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*, Stuttgart 1982, S. 557–559.
- Günther, Hubertus: „Die Erstaufführung der futuristischen Oper ‚Sieg über die Sonne‘“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Vol. 53, 1992, S. 189–207.
- Habermas, Jürgen: „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“, Verschriftlichung eines Vortrags anlässlich der Verleihung des Adorno-Preises im September 1980, in: Ders. (Hrsg.): *Kleine politische Schriften I-IV*, Frankfurt 1981, S. 444–464.
- Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1985.
- von Haken, Boris: „Der Gelbe Klang“, in: *See This Sound*, kooperatives Forschungs-, Online- und Ausstellungs-Projekt des Ludwig Boltzmann Institut Medien.Kunst.Forschung, der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig und dem Lentos Kunstmuseum Linz (<http://www.see-this-sound.at/werke/164.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Hannoosh, Michèle: „Peinture et correspondances dans l’œuvre de Baudelaire“, in: *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, Nr. 62, 2010, S. 207–221.
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854.
- Harlan, Volker, Rappmann, Rainer und Schata, Peter: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg 1984, S. 10–25.
- Harte, Tim: „‘Strong, Manly and Bold’: The Russian Avant-Garde and Its Masculine Mantra“, in: Slav N. Gratchev (Hrsg.): *The Poetics of the Avant-garde in Literature, Arts, and Philosophy*, London 2020, S. 43–58.

- Harte, Tim: „Victory over Yesterday“, in: Ders. (Hrsg.): *Faster, Higher, Stronger, Comrades! Sports, Art, and Ideology in Late Russian and Early Soviet Culture*, Wisconsin 2020, S. 99–108.
- Heidegger, Martin: *Holzwege*, Frankfurt am Main 1950.
- Heile, Björn: „Instrumentales Theater“, in: Jörn Peter Hiekel und Christian Utz (Hrsg.): *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart/Kassel 2016, S. 289–290.
- Heitmann, Annegret und Schröder, Stephan Michael: „PopAvant – zum Verhältnis von Populärkultur und Avantgarde“, in: Dies. (Hrsg.): *PopAvant – Verhandlungen zwischen Populärkultur und Avantgarde in Dänemark*, München 2012, S. 7–22.
- Helbig, Jörg: *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin 1998.
- Hindrachs, Gunnar: *Die Autonomie des Klangs*, Berlin 2014.
- Hindrachs, Gunnar: „Kulturindustrie“, in: Ders. (Hrsg.): *Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung*, Berlin/Boston 2017 S. 61–80.
- Hindrachs, Gunnar: „Der Fortschritt des Materials“, in: *Adorno-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm, Berlin 2019, S. 59–70.
- Hobert, Annegret: Werktext zu Kandinskys „Impression III (Konzert)“, in: Helmut Friedel und Annegret Hobert (Hrsg.): *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*, München 2007.
- Hohmaier, Simone: „Crossing the Line. Musikalischer Transfer zwischen Neuer Musik und Popmusik“, in: *Dialoge und Resonanzen. Musikgeschichte zwischen den Kulturen*, hrsg. von Ivana Rentsch, Walter Kläy und Arne Stollberg, München 2011, S. 173–188.
- Hoover, Elizabeth: *Sound, Light, and Motion: The Abstraction and Representation of Inner Occurrences in Schoenberg's Die Glückliche Hand*, Masterarbeit, Pittsburgh 2008.
- Horkheimer, Max: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5: ‚Dialektik der Aufklärung‘ und Schriften 1940–1950, Frankfurt am Main 1987.
- Horkheimer, Max und Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam 1947.
- Horkheimer, Max und Adorno, Theodor W.: *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*, hrsg. von Ralf Kellermann, Stuttgart 2015
- Huber, Michael: „Ich bin eine Ameise der Kunst“, in: *Kurier online*, 2012 (<https://kurier.at/kultur/ich-bin-eine-ameise-der-kunst/1.506.464>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

- Huysen, Andreas: *After the Great Divide. Modernism, mass culture, postmodernism*, Bloomington 1986.
- Ione, Amy und Tyler, Christopher: „Was Kandinsky a Synesthete?“, in: *Journal of the History of the Neurosciences*, Vol. 12, No. 2, S. 223–226.
- Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz 1970.
- Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München 1972.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991.
- Jauk, Werner: *pop/music + medien/kunst. Der musikalisierte Alltag der digital culture*, Osnabrück 2009.
- Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (=Konstanzer Universitätsreden, Nr. 3), Verschriftlichung der Antrittsvorlesung Jauß' an der Universität Konstanz, Konstanz 1967.
- Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main 1982.
- Jewanski, Jörg: „Von der Farbe-Ton-Beziehung zur Farblichtmusik“, in: *Farbe – Licht – Musik. Synästhesie und Farblichtmusik* (=Zürcher Musikstudien, Bd. 5), hrsg. von Jörg Jewanski und Natalia Sidler, Bern 2006, S. 131–209.
- Joyce, James: *Ulysses*, Paris 1922.
- Joyce, James: *Finnegans Wake*, London 1939.
- Kagel, Mauricio: „Neuer Raum – Neue Musik: Gedanken zum Instrumentalen Theater“, in: *Mobiler Spielraum – Theater der Zukunft*, hrsg. von Karlheinz Braun et al., Frankfurt am Main 1970, S. 115–125.
- Kahnweiler, Daniel-Henry: *Confessions Esthétiques*, Paris 1963.
- Kaman, Donata: *Theater der Maler in Deutschland und Polen* (=Literatur – Theater – Medien, hrsg. von Holger Sandig, Bd. 2), Münster 2001.
- Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*, München 1911.
- Kandinsky, Wassily: „Über Bühnenkomposition“, in: Wassily Kandinsky und Franz Marc (Hrsg.): *Der Blaue Reiter*, 2. Auflage, München 1914, S. 103–113.
- Kandinsky, Wassily: „Der gelbe Klang“, in: Wassily Kandinsky und Franz Marc (Hrsg.): *Der Blaue Reiter*, 2. Auflage, München 1914, S. 115–131.
- Kandinsky, Wassily: *Rückblick*, Baden-Baden 1955.
- Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*, 10. Aufl., 1973 Bern.

- Kandinsky, Wassily: „Bauhaus, 1919–1923“, in: *Kandinsky: Complete Writings on Art*, hrsg. von Kenneth C. Lindsay und Peter Vergo, New York 1994, S. 498–507.
- Kandinsky, Wassily: *Point and Line to Plane* (1926), in: *Kandinsky: Complete Writings on Art*, hrsg. von Kenneth C. Lindsay und Peter Vergo, New York 1994, S. 524–700.
- Karte, Nigel (übersetzt von Siobhan Leddy): „Exposition internationale du surréalisme, Galerie Beaux Arts, Paris, 1938“, in: *Ada Invitations. A Collaborative Research Project on the Collection of Invitation Cards* [ohne Angabe des Veröffentlichungsjahrs] (<https://ada-invitations.de/cpt-einladungen/exposition-internationale-du-surrealisme-galerie-beaux-arts-paris-1938/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Kern, Andrea: *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*, Frankfurt am Main 2000.
- Kiesel, Helmuth: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München 2004.
- Kirchmann, Mara: „Wagner meets Samba. Christoph Schlingensiefels *Fliegender Holländer*“, in: Vanessa Höving, Katja Holweck und Thomas Wortmann: *Christoph Schlingensiefel. Resonanzen*, München 2020, S. 117–136.
- Kitzberger, Stefanie: *Strategien der Entgrenzung im Werk Martin Kippenbergers*, Masterarbeit, Wien 2013.
- Klaeui, Andreas: „Das Theater Basel auf dem LSD-Trip“, in: *SRF online*, 2015 (<https://www.srf.ch/kultur/buehne/das-theater-basel-auf-dem-bsd-trip>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Koss, Juliet: *Modernism after Wagner*, Minneapolis 2010.
- Kramer, Jonathan D.: „The Nature and Origins of Musical Postmodernism“, in: *Current Musicology*, Ausg. 66, 1999, S. 7–20.
- Krausse, Joachim: „In Memoriam Hans G Helms 8.6.1932 - 11.3.2012“, in: *Arch+*, Ausg. 206/207, 2012, S. 6–7 (auch online verfügbar unter: <https://www.archplus.net/home/archiv/artikel/46,3812,1,0.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Kreidler, Johannes, Lehmann, Harry und Mahnkopf, Claus-Steffen: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Hofheim 2010.
- Kreidler, Johannes: „Das Neue am Neuen Konzeptualismus“, in: Ders. (Hrsg.): *Sätze über musikalische Konzeptkunst. Texte 2012–2018*, Hofheim 2018, S. 38–48 (auch online verfügbar unter: [http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler\\_das\\_neue\\_am\\_neuen\\_konzeptualismus.pdf](http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler_das_neue_am_neuen_konzeptualismus.pdf), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

- Kreidler, Johannes: „Der erweiterte Musikbegriff“, in: Ders. (Hrsg.): *Sätze über musikalische Konzeptkunst. Texte 2012–2018*, Hofheim 2018, S. 53–69 (auch online verfügbar unter: [http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler\\_der\\_erweiterte\\_musikbegriff.pdf](http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler_der_erweiterte_musikbegriff.pdf), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Kreidler, Johannes: „Der aufgelöste Musikbegriff“, in: Ders. (Hrsg.): *Sätze über musikalische Konzeptkunst. Texte 2012–2018*, Hofheim 2018, S. 70–82 (auch online verfügbar unter: [http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler\\_der\\_aufgeloeste\\_musikbegriff.pdf](http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler_der_aufgeloeste_musikbegriff.pdf), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Kreidler, Johannes: „Nachbemerkungen zum erweiterten und aufgelösten Musikbegriff“, in: Ders. (Hrsg.): *Sätze über musikalische Konzeptkunst. Texte 2012–2018*, Hofheim 2018, S. 177–194.
- Kunst – Fortschritt – Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, Berlin 2006.
- Kuon, Julia: „Das Theater als Gesamtkunstwerk. Probeda nad sol ncem – Sieg über die Sonne“, archivierter Textbeitrag der Karlsruher Hochschule für Gestaltung (<https://archive.vn/20130206200132/http://SCRIPTORIUM.HFG-KARLSRUHE.DE/SONNE-INDEX.HTML>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Laberenz, Aino (Hrsg.): *Christoph Schlingensiefels Operndorf Afrika*, Leipzig 2021.
- Laferl, Christoph E. und Tippner, Anja: *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*, Bielefeld 2014.
- Lederer, Josef-Horst: „Die Funktion der Luce-Stimme in Skrjabins op. 60“, in: Otto Kolleritsch (Hrsg.): *Alexander Skrjabin (=Studien zur Wertungsforschung, Bd. 13)*, Graz 1980, S. 128–141.
- Lehmann, Hans-Thies: „Ein Schritt fort von der Kunst (des Theaters). Überlegungen zum postdramatischen Theater“, in: *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, Berlin 2006, S. 169–177.
- Lehmann, Harry: „Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne“, in: *Musik & Ästhetik*, 10. Jahrg., Heft 38, 2006, S. 5–41.
- Lehmann, Harry: *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012.
- Lehmann, Harry: „Virtuelle Orchester“, in: Ders. (Hrsg.): *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012, S. 19–22.
- Lehmann, Harry: „ePlayer“, in: Ders. (Hrsg.): *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012, S. 22–27.

- Lehmann, Harry: „Relationale Musik“, in: Ders. (Hrsg.): *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012, S. 115–126.
- Lehmann, Harry: „Im Windschatten der digitalen Revolution“, in: *nmz – neue musikzeitung*, 64. Jahrg., Heft 2, 2015 (auch online verfügbar unter: <https://www.nmz.de/artikel/im-windschatten-der-digitalen-revolution>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Lehmann, Harry: *Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie*, Paderborn 2016.
- Lehmann, Harry: „Komponieren im Medium des Samples“, in: *nmz – neue musikzeitung*, 69. Jahrg., Heft 2, 2020 (auch online verfügbar unter: [https://www.nmz.de/artikel/komponieren-im-medium-der-samples?fbclid=IwAR30pMCxjFqZnqcEUc9w2HmRccm1dE7\\_IMd53F9WKm6XXImfQYIILvaO6jE](https://www.nmz.de/artikel/komponieren-im-medium-der-samples?fbclid=IwAR30pMCxjFqZnqcEUc9w2HmRccm1dE7_IMd53F9WKm6XXImfQYIILvaO6jE), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Lehmann, Harry: „gehaltsästhetische Wende“, in: „Begriffe“, *Website von Harry Lehmann* (<http://www.harrylehmann.net/begriffe-2/#gehaltsaesthetische-wende>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Leland, Kurt: *Das Chakra-System. Die feinstoffliche Struktur des Menschen*, aus dem Englischen übersetzt von Karl Friedrich Hörner, Grafing 2016.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Theil*, Berlin 1766.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Studienausgabe*, hrsg. von Friedrich Vollhardt, 2012 Stuttgart.
- Liebsch, Dimitri und Spree, Axel: „Erbschaft jener Zeit? Zu den Verhältnissen von historischer Avantgarde und Pop“, in: Thomas Hecken (Hrsg.): *Der Reiz des Trivialen. Künstler, Intellektuelle und die Popkultur*, Opladen 1997, S. 141–162.
- Lindner, Burkhardt: „Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis? Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen“, in: ‚*Theorie der Avantgarde*‘. *Antworten auf Peter Bürger's Bestimmung von Kunst und Gesellschaft*, hrsg. von W. Martin Lüdke, Frankfurt am Main 1976, S. 72–104.
- Locke, Ralph P.: „Liszt's Saint-Simonian Adventure“, in: *19th-Century Music*, Vol. 4, No. 3, 1981, S. 209–227.
- Lodemann, Caroline A.: *Regie als Autorschaft. Eine diskurskritische Studie zu Schlingensiefels ‚Parsifal‘*, Göttingen 2010.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995.
- Liotard, Jean-François: *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979.

- Mäckelmann, Michael: „Die glückliche Hand. Eine Studie zu Musik und Inhalt von Arnold Schönbergs ‚Drama mit Musik‘“, in: Constantin Floros u. a. (Hrsg.): *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (=Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 10), Laaber 1988, S. 7–36.
- Maeding, Linda: „Zwischen Traum und Erwachen: Walter Benjamins Surrealismus-Rezeption“, in: *Revista de Filología Alemana*, , Vol. 20, 2012, S. 11–28.
- Magerski, Christine: *Theorien der Avantgarde. Gehlen – Bürger – Bourdieu – Luhmann*, Wiesbaden 2011.
- Mahnkopf, Claus-Steffen: „Über Zeit und Geschichte in der Musik“, in: *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, Berlin 2006, S. 97–106.
- Mahnkopf, Claus-Steffen: „Musical Modernity. From Classical Modernity up to the Second Modernity – Provisional Considerations“, *Yumpu*, Online-Artikel-Plattform (<https://www.yumpu.com/en/document/read/6774443/musical-modernity-from-classical-modernity-up-to-the-second->, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Majakowski, Wladimir, Burljuk, Dawid und Kamenski, Wassili: *Dekret Nr. 1 über die Demokratisierung der Künste* (1918), in: Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart 1995, S. 140.
- Mann, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Stockholm 1947.
- Mann, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Kommentar von Ruprecht Wimmer, unter Mitarbeit von Stephan Stachorski, Frankfurt am Main 2007.
- Marinetti, Filippo Tommaso: *Manifeste du Futurisme*, Paris 1909.
- Marquard, Odo: „Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluss an Hegels Schellingkritik“, in: Harald Szeemann (Hrsg.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Aarau 1983, S. 40–49.
- McGovern, Fiona: *Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice*, Bielefeld 2016.
- Meisel, Perry: *The Myth of Popular Culture*, Malden, Massachusetts 2009.
- Mende, Wolfgang: „Pobeda nad solncem (Der Sieg über die Sonne) als musikalische zaum“, in: Ders. (Hrsg.): *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*, S. 51–58.
- Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main 1988.

- Menke, Christoph und Rebentisch, Juliane: „Einleitung: Die Gegenwart des Fortschritts“, in: *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, Berlin 2006, S. 9–18.
- Menke, Christoph: „Doppelter Fortschritt: postdramatisch – postavantgardistisch“, in: *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, Berlin 2006, S. 178–187.
- Mersch, Dieter: „Ästhetische Diskontinuität. Prolegomena zu einer Archäologie der Künste“, in: *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, Berlin 2006, S. 216–228.
- Morrison, Simon: „Skryabin and the Impossible“, in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 51, No. 2, 1998, S. 283–330.
- Müller, Jürgen E.: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster 1996.
- Nanni, Matteo: „Das Bildliche der Musik: Gedanken zum *iconic turn*“, in: *Historische Musikwissenschaft*, 2013, S. 402–428.
- Nho, Myung-Woo: *Die Schönberg-Deutung Adornos und die Dialektik der Aufklärung. Musik in und jenseits der Dialektik der Aufklärung*, Dissertation, Marburg 2001.
- Niermann, Jan Endrik: *Schlingensiefel und das Operndorf Afrika. Analysen der Alterität*, Wiesbaden 2013.
- Nonnenmann, Rainer: „Mehr Wort- als Klangspiel. Hans G Helms’ ‚Fa:m’ Ahniesgwow‘ in Köln“, in: *MusikTexte*, Ausg. 125, 2010, S. 81–82 (auch online verfügbar unter: <https://texte.musiktexte.de/mt-125/147/hans-g-helms-fa-m-ahniesgwow-in-koln>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Oberholzer, Niklaus: „Surrealismus Schweiz“, in: *Journal21.ch*, 2018 (<https://www.journal21.ch/surrealismus-schweiz>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Oelmüller, Willi (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung*, Paderborn (u. a.) 1981.
- Offizielle Website zum Operndorf Afrika: <https://www.operndorf-afrika.com/> (zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Ottmann, Henning: „Die griechische Tragödie und ihre politische Bedeutung“, in: *Geschichte des politischen Denkens. Band 1: Die Griechen. Teilband 1: Von Homer bis Sokrates*, Stuttgart 2001, S. 180–211.
- Peacock, Kenneth: „Synesthetic Perception: Alexander Scriabin's Color Hearing“, in: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 2, No. 4, 1985, S. 483–505.

- Podbregar, Nadja: „Die vollkommene Wahrnehmung. Synästhetische Verschmelzung als Mode“, in: *scinexx. das wissensmagazin*, 2011 (<https://www.scinexx.de/dossierartikel/die-vollkommene-wahrnehmung/>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Polth, Michael, Schwab-Felisch, Oliver und Thorau, Christian: *Klang – Struktur – Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff*, Stuttgart/Weimar 2000.
- Populär vs. Elitär? Wertvorstellungen und Popularisierungen der Musik heute*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz 2013.
- Prange, Regine: „Der Surrealismus“, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Nr. 10, 2000, S. 41–50.
- Prange, Regine: „Buñuel – Dalí – Magritte: Die surrealistische Fiktionalisierung der Montage“, in: Thomas Hensel, Klaus Krüger und Tanja Michalsky (Hrsg.): *Das bewegte Bild. Film und Kunst*, München 2006, S. 337–371.
- Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu*, 7 Bd., Paris 1913–1927.
- Quermann, Andreas: „Demokratie ist lustig“. *Der politische Künstler Joseph Beuys*, Dissertation an der Freien Universität Berlin, publiziert in Berlin 2006.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002.
- Rancière, Jacques: „Der emanzipierte Zuschauer“, in: *Grenzenlos Kunst?*, hrsg. von Robert Kudielka und Angela Lammert, Berlin/Dortmund 2016, S. 186–194.
- Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003.
- Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013.
- Rebentisch, Juliane: „Singularität, Gattung, Form“, in: *Generische Formen. Dynamische Konstellationen zwischen den Künsten*, hrsg. von Kirsten Maar, Frank Ruda und Jan Völker, München 2017, S. 9–23.
- Rebentisch, Juliane und Stakemeier, Kerstin: „Ästhetische Autonomie?!“, Podiumsgespräch im Rahmen des Symposiums *Ästhetik nach Adorno – Autonomie, Kritik, Versöhnung*, Berlin 2019 (als Audioaufnahme online verfügbar unter: <https://sites.google.com/view/aesthetiknachadorno/programm/rebentisch-stakemeier>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Regn, Gerhard: „Futurismus (ital.)“, in: Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen 1994, S. 163–167.
- Reininghaus, Frieder und Brinkmann, Sigrid: „Bayreuther Festspiele trennen sich von Jonathan Meese“, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 2014 ([https://www.deutschlandfunkkultur.de/skandal-kuenstler-bayreuther-festspiele-trennen-sich-von.1013.de.html?dram:article\\_id=303299](https://www.deutschlandfunkkultur.de/skandal-kuenstler-bayreuther-festspiele-trennen-sich-von.1013.de.html?dram:article_id=303299)), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Reynolds, Simon: *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, New York 2011.

- Russolo, Luigi: *Die Geräuschkunst* (1913), in: Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart 1995, S. 30–32.
- Sabanejew, Leonid: „Prometheus von Skrjabin“, in: Wassily Kandinsky und Franz Marc (Hrsg.): *Der Blaue Reiter*, 2. Auflage, München 1914, S. 57–68.
- Sangild, Torben: „Buñuel’s Liebestod – Wagner’s Tristan in Luis Buñuel’s early films: *Un Chien Andalou* and *L’Âge d’Or*“, in: *JMM: The Journal of Music and Meaning*, Vol. 13, 2014/2015, S. 20–59 (<http://www.musicandmeaning.net/articles/JMM13/TorbenSangildJMM13.pdf>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Schamanismus als Herausforderung*, Dokumentation des Symposiums 2015 in Bad Alexandersbad, hrsg. von Haringke Fugmann, Norderstedt 2015.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1974.
- Scheufler, Daniel: „Die Freundschaft Schönberg-Kandinsky“, in: Ders. (Hrsg.): *Farbe und Klang. Schönberg, Kandinsky und „Die Glückliche Hand“*, Freiburg 1999 (auch online verfügbar unter: [http://musik.freepage.de/cgi-bin/feets/freepage\\_ext/339483x434877d/rewrite/farbeundklang/diefreundschaft.html](http://musik.freepage.de/cgi-bin/feets/freepage_ext/339483x434877d/rewrite/farbeundklang/diefreundschaft.html), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Scheufler, Daniel: „Die Konzeption der ‚Glücklichen Hand‘ als Synthese der Künste“, in: Ders. (Hrsg.): *Farbe und Klang. Schönberg, Kandinsky und „Die Glückliche Hand“*, Freiburg 1999 (auch online verfügbar unter: [http://musik.freepage.de/cgi-bin/feets/freepage\\_ext/339483x434877d/rewrite/farbeundklang/konzeption.html](http://musik.freepage.de/cgi-bin/feets/freepage_ext/339483x434877d/rewrite/farbeundklang/konzeption.html), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Schibli, Sigfried: *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines promethischen Geistes*, Norderstedt 2005.
- Schick, Tobias: „Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus“, in: *Musik & Ästhetik*, 17. Jahrg., Heft 66, 2013, S. 47–65.
- de Schloezer, Boris: *Scriabin: Artist and Mystic*, Oxford 1987.
- Schmidt, Jochen: *Nietzsche-Kommentar. Die Geburt der Tragödie (=Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken, Bd. 1.1)*, Berlin 2012.
- Schmidt, Matthias: „Die glückliche Hand‘. Drama mit Musik op. 18 (1910–1913)“, in: *Arnold Schönberg Center online* (<https://www.schoenberg.at/index.php/de/joomla-license/rdie-glueckliche-handl-op-18-1910-1913>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

- Schmidt, Michael: „Musik als Mysterium und Ekstase“, in: *nmz – neue musikzeitung*, Jahrg. 64, Ausg. 4, 2015 (<https://www.nmz.de/artikel/musik-als-mysterium-und-ekstase>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Schneede, Uwe M.: „Exposition internationale du Surréalisme, Paris 1938“, in: Bernd Klüser und Katharina Hegewisch (Hrsg.): *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt am Main/Leipzig 1991, S. 94–101.
- Schneede, Uwe M.: „Schockästhetik: Der surrealistische Film 1927–1930“, in: Ders. (Hrsg.): *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*, München 2006 S. 194–202.
- Schönberg, Arnold: *Die Glückliche Hand. Drama mit Musik, op. 18*, Partitur, Wien 1917.
- Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Wien 1922.
- Schönberg, Arnold: „Die glückliche Hand“, in: Ders. (Hrsg.): *Stil und Gedanke*, Frankfurt 1976, S. 235–239.
- Schönberg, Arnold: Breslauer Rede über „Die glückliche Hand“, undatiertes Typoskript, [ohne Ortsangabe] 1928, in: Jelena Hahl-Koch (Hrsg.): *Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Salzburg/Wien 1980, S. 129–135.
- Schreier, Christoph: „Wassily Kandinsky. Perspektiven seines zeichnerischen Werks“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Vol. 58 (Prof. Dr. Hans Ost zum sechzigsten Geburtstag gewidmet), 1997, S. 81–100.
- Schwarz, Michael: „Adorno in der Akademie der Künste. Vorträge und Diskussionen 1957–1967“, in: *Zeitschrift für kritische Theorie*, 19. Jahrg., Heft 36/37, 2013, S. 207–216.
- Schwitters, Kurt: *Das Literarische Werk*, Bd. 5, hrsg. von Friedhelm Lach, Köln 1981.
- Seel, Martin: *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt am Main 1985.
- Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000.
- Seifert, Anja: *Körper, Maschine, Tod. Zur symbolischen Artikulation in Kunst und Jugendkultur des 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2004.
- Shadowa, Larissa A.: *Kasimir Malewitsch und sein Kreis*, München 1982.
- Shakespeare, William: *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. Published According to the True Originall Copies*, gedruckt von Isaac Jaggard und Edward Blount, London 1623.

- Smith, Kenneth M.: *Desire in Chromatic Harmony: A Psychodynamic Exploration of Fin de Siècle Tonality*, New York 2020.
- Sonderegger, Ruth: *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt am Main 2000.
- Sonderegger, Ruth: „Ästhetische Theorie“, in: *Adorno-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm, Berlin 2019, S. 521–533.
- Sontag, Susan: „Wagner’s Fluids“, in: *London Review of Books*, Vol. 9, No. 22, 1987, S. 8–9 (auch online verfügbar unter: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v09/n22/susan-sonntag/wagner-s-fluids>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Stakemeier, Kerstin: „Verfransung und Digitalität. Medienspezifität in der Krise“, in: *Das Versprechen der Kunst*, hrsg. von Marcus Quent und Eckardt Lindner, Wien 2014 S. 141–155.
- Steen-Andersen, Simon: *Black Box Music*, Partitur (<https://www.edition-s.dk/music/simon-steen-andersen/black-box-music>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Stefan Fricke: Art. „Hans G Helms“, in: *MGG online*, hrsg. von Laurenz Lüttecken, 2016 ff. (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/55301>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Sterneck, Wolfgang: „Das künstliche Geräusch. Futuristische und konkrete Musik“, in: *Archiv Sterneck.net*, überarbeiteter Abschnitt aus dem Buch: Wolfgang Sterneck: *Der Kampf um die Träume – Musik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1998 (<http://www.sterneck.net/musik/futurismus/index.php>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Stottmeister, Jan: *Der George-Kreis und die Theosophie*, Göttingen 2014.
- Szeemann, Harald: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Aarau 1983.
- Tanner, Ekkehard: „Luxus des Denkens“, in: *Schirn Mag*, 2017 ([https://www.schirn.de/magazin/kontext/magritte/magritte\\_als\\_kommunist/](https://www.schirn.de/magazin/kontext/magritte/magritte_als_kommunist/), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Thiel, Christian: *Das „bessere“ Geld. Eine ethnographische Studie über Regionalwährungen*, Wiesbaden 2011.
- Torra-Mattenklott, Caroline: Art. „Schwitters, Kurt“, in: *MGG online*, hrsg. von Laurenz Lüttecken, 2016 ff., veröffentlicht im Dezember 2015 (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45455>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Trahndorff, Karl Friedrich Eusebius: *Aesthetik, oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, Berlin 1827.

- Vinzenz, Alexandra: *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘. Performative Interaktion als künstlerische Form*. Bielefeld 2018.
- Voss, Egon: „Rienzi, der letzte der Tribunen“, in: Ders. (Hrsg.): „Wagner und kein Ende“. *Betrachtungen und Studien*, Mainz 2016, S. 59–71.
- Wagner, Richard: *Die Kunst und die Revolution*, Leipzig 1849.
- Wagner, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850.
- Wagner, Richard: *Oper und Drama*, Leipzig 1852.
- Wagner, Richard: *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend*, Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. und kommentiert von Egon Voss, Stuttgart 2018.
- Wagner, Richard [Autor des Kommentars nicht angegeben]: Libretto und Kommentar zu *Parsifal* (<http://12koerbe.de/lapsitexillis/parsgral.htm>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Wanja, Ingrid: „Thomas Kliche: ‚Camacho und das ängstliche Genie‘ beim Backe-Verlag. Mendelssohn und Meyerbeer“, in: *Opera Lounge* [ohne Veröffentlichungsdatum] (<http://operalounge.de/buch/biografien/mendelssohn-und-meyerbeer>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Website zu Johannes Kreidlers *Sheet Music* (<http://www.sheetmusic-kreidler.com/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Wellbery, David E.: *Lessing's ‚Laokoon‘. Semiotics and aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge 1984.
- Wellershoff, Dieter: *Die Auflösung des Kunstbegriffs*, Frankfurt am Main 1976.
- Wellmer, Albrecht: „Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität“, in: Ders. (Hrsg.): *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Frankfurt am Main 1985, S. 9–47.
- Wellmer, Albrecht: „Über die Verfransung der Künste und die Entgrenzung der Kunst“, in: *Neue Musik und andere Künste*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz 2010, S. 31–50.
- Wiehl, Angelika: *Studienbuch Waldorf-Schulpädagogik*, Bad Heilbrunn 2019.
- Winkler, Hartmut: *Basiswissen Medien*, Frankfurt am Main 2008.
- Wisskirchen, Eva: „Pseudomorphose – Vierte Annäherung an einen Begriff Adornos: Futuristen und ‚manche Abstrakte‘“, in: *Comparaison d'être. Comparative literature als Weg zu profaner Erleuchtung und pleasure overload*, 2018 (<https://comparaisondetre.wordpress.com/2018/01/26/pseudomorphose-vierte-annaecherung-an-einen-begriff-adornos-futuristen-und-manche-abstrakte/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

- Witte, Georg: „Der Fortschritt – ein Werfen“, in: *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, Berlin 2006, S. 242–251.
- Wolf, Werner: „Intermedialität“, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*, Stuttgart 2013, S. 344–346.
- Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung*, München 1908.
- Yee, Vivian: „A performance to end the world?“, in: *Yale News online* (<https://yaledailynews.com/blog/2010/02/12/a-performance-to-end-the-world/>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Zeller, Christoph: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970* (=spectrum Literaturwissenschaft, 23) hrsg. von Angelika Corbineau-Hoffmann und Werner Frick), Berlin/New York 2010.
- Zenck, Martin: *Kunst als begrifflose Erkenntnis. Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos* (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 29), München 1977.
- Zinsstag, Christina: „Weshalb Jetzt-Zeit? Einige Erläuterungen zur Herkunft des Begriffs“, in: *JetztZeit.Blog. Basler Studierende schreiben Geschichte(n)*, 2019 (<https://jetztzeit.blog/2019/05/23/weshalb-jetzt-zeit/>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Zirten, Sylvia: *Theorie des Neuen. Konstruktion einer ungeschriebenen Theorie Adornos*, Würzburg 2005.
- Zotz, Volker: *André Breton*, Reinbeck bei Hamburg 1990.

### **Youtube-Videos und Filme**

- „[ircam] Simon Steen-Andersen - A musical approach [sic] to audio/visual composition: Implicit AV aspects...“, 2020 hochgeladen von *Splendid* (<https://youtu.be/YGfKe99aa7s>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „Begriffliches Hören (Antrittsvorlesung Prof. Johannes Kreidler)“, 2020 hochgeladen von *Johannes Kreidler* (<https://www.youtube.com/watch?v=TdDucLPNnz4>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „Beuys vs Gehlen: Kunst – Antikunst“, Podiumsdiskussion vom 27.1.1970, „Kunst und Antikunst“ mit Joseph Beuys, Max Bense, Max Bill und Arnold Gehlen, 2017 von *Lars Knack* hochgeladen (<https://www.youtube.com/watch?v=2VLsaY4KGYs>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

- „Compression Sound Art - by Johannes Kreidler“, 2009 hochgeladen von *Johannes Kreidler* (<https://www.youtube.com/watch?v=7iMPxJ8WSkc>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „Die digitale Revolution der Musik – Ein Update (Harry Lehmann)“, 2018 hochgeladen von *Harry Lehmann* (<https://www.youtube.com/watch?v=1-IyHvca1TE>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „Die Kompositionssoftware ‚COIT‘ - Vortrag von Johannes Kreidler“, 2013 hochgeladen von *Johannes Kreidler* (<https://www.youtube.com/watch?v=FIWCxMYRQKs>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „Die taz auf der Leipziger Buchmesse 2014“, 2018 von *taz* hochgeladen (<https://www.youtube.com/watch?v=LssfQYUF7Mc>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „Diedrich Diederichsen :: The second cultural industry - why pop-music is not a case of music“, 2014 von *pmilat* hochgeladen ([https://www.youtube.com/watch?v=Nmr\\_iM5aOVQ](https://www.youtube.com/watch?v=Nmr_iM5aOVQ), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „Fremdarbeit - by Johannes Kreidler Doku“, 2009 hochgeladen von *Johannes Kreidler* ([https://www.youtube.com/watch?v=L72d\\_0zIT0c](https://www.youtube.com/watch?v=L72d_0zIT0c), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „Johannes Kreidler GEMA-Aktion product placements Doku“, 2019 hochgeladen von *Johannes Kreidler* (<https://www.youtube.com/watch?v=TRbsM2MXP20>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „Jonathan Meese: ‚Hitler ist ein Spielzeug für mich‘“, Video-Interview anlässlich der Ausstellung *Die Dr. Mabusenlolita (Zwischen Abstraktion und Wahn)* in der Wiener Galerie Krinzinger, 2021 hochgeladen von *DER STANDARD* (<https://www.youtube.com/watch?v=5E3vDI3aHS0>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „Joseph Beuys - Interview (‚Lebensläufe‘)“, Joseph Beuys im Gespräch mit Hermann Schreiber, 2013 von *BeuysKanal* hochgeladen (<https://www.youtube.com/watch?v=n2rU1RQWruk>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „Joseph Beuys – ‚Frühstücksgespräch‘ (1985)“, 2019 von *BeuysTV* hochgeladen (<https://www.youtube.com/watch?v=sQsdNN5IHO8>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „Joseph Beuys A-Z (Teil 1/2)“ und „Joseph Beuys A-Z (Teil 2/2)“, Zusammenschnitt von Aussagen Beuys’ anhand der in seinem Kosmos essentiellen Begriffe, 2016 von *BeuysTV* hochgeladen (<https://www.youtube.com/watch?v=lmgdVwIqwEo> und <https://www.youtube.com/watch?v=BtPPi587iZg>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

- „Joseph Beuys im ‚Club 2‘ (1983)“, 2012 von *BeuysKanal* hochgeladen ([https://www.youtube.com/watch?v=J6pS7H\\_24CE](https://www.youtube.com/watch?v=J6pS7H_24CE), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „Joseph Beuys und Michael Ende auf der Suche nach dem sozialen Künstler“, 2017 hochgeladen von *Awe Man* (<https://www.youtube.com/watch?v=QwON1Zd9XwQ>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „Luis Buñuel talks about the 1st film he saw & the 1st film he made, ‚Un Chien Andalou‘ (1929)“, Interview mit Luis Buñuel, 2015 von *Eyes on Cinema* hochgeladen (<https://www.youtube.com/watch?v=AdYFngjF8XQ>, zuletzt eingesehen am 16. Februar 2021, Stand 29. März 2021 wurde das Video privatisiert).
- „Politische Polarisierung und die Freiheit der Kunst“, Video-Vortrag von Harry Lehmann im Rahmen des Symposiums *Aufregung, Eklat, Toleranz. Wertedebatten über Kunst und Bildung* in Dresden, 2020 hochgeladen von *Harry Lehmann* (<https://www.youtube.com/watch?v=VIZ17AASl0o>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „Scriabin’s Prometheus: Poem of Fire“, in: 2010 hochgeladen von *YaleCampus* (<https://www.youtube.com/watch?v=V3B7uQ5K0IU>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „Theoriemodell der ästhetischen Moderne (Harry Lehmann)“, 2012 hochgeladen von *Harry Lehmann* (<https://www.youtube.com/watch?v=aLaviJmDGzg>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

*Beuys*, Dokumentarfilm von Andreas Veiel, 2017.

*Ludwig van*, Film von Mauricio Kagel, 1970.

### **Quellen zu und im Zusammenhang mit *Oh Albert***

- „Blanka Rádóczy & Elia Rediger | Der Würgeengel | Theater Freiburg“, 2020 hochgeladen von *szenik* (<https://www.youtube.com/watch?v=2MKRHUTwkIw>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „David Byrne Interview“, 2007 hochgeladen von *Antonio Silva* (<https://www.youtube.com/watch?v=dE-mxVxFXLg>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „Die Macht der Künste (mit Elia Rediger)“, in: *Classical Contemporary*, Podcast-Folge ([https://www.classicalcontemporary.art/episoden/die-macht-der-knste-mit-elia-rediger?fbclid=IwAR1ff\\_7HwU2Jr0eGC\\_ZihVLb5WDY10OVhKxE20Z4Oz-FRWPIjxfBiyU\\_3jTQ](https://www.classicalcontemporary.art/episoden/die-macht-der-knste-mit-elia-rediger?fbclid=IwAR1ff_7HwU2Jr0eGC_ZihVLb5WDY10OVhKxE20Z4Oz-FRWPIjxfBiyU_3jTQ), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

- „Elia Rediger covert ‚Psycho Killer‘ von Talking Heads - SRF 3 Live Session“, 2014 hochgeladen von *SRF 3* (<https://www.youtube.com/watch?v=GmcJnhO8G90>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „Frank Zappa teaches Steve Allen to play The Bicycle (1963)“, 2014 hochgeladen von *ThatHairyCanadian* (<https://www.youtube.com/watch?v=QF0PYQ8IOL4>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „Indie Classical - Neue Synthese von klassischer Avantgarde und Pop-Appeal“, 2015 hochgeladen von *YourStage* (<https://www.youtube.com/watch?v=BdQIfaW965E>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „James Gruntz - Countless Roads“, 2014 hochgeladen von *bakaramusic* (<https://www.youtube.com/watch?v=-BawqVspwGM>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „John Cage - Water Walk“, 2007 hochgeladen von *holotone* (<https://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „Remembering the Real Ronald Reagan, from ‚Capitalism: A Love Story‘“, Ausschnitt aus dem Dokumentarfilm *Capitalism: A Love Story*, 2011 hochgeladen von *Michael Moore* (<https://www.youtube.com/watch?v=vvVAPsn3Fpk>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- „Understanding Psycho Killer“, 2020 hochgeladen von *12tone* (<https://www.youtube.com/watch?v=wKaSeI1pqnU>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „About“, in: *Apples and Olives Festival* (<https://www.applesandolivesfestival.com/about>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „Aus dem Hinterhalt: Macht der Künste. Eine therapeutische Late-Night-Performance zu DIE WALKÜRE“, in: *Deutsche Oper Berlin online*, 2020 ([https://www.deutscheoperberlin.de/de\\_DE/calendar/production/aus-dem-hinterhalt-macht-der-kuenste.1264050](https://www.deutscheoperberlin.de/de_DE/calendar/production/aus-dem-hinterhalt-macht-der-kuenste.1264050), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „Aus dem Hinterhalt: Macht der Künste. Late-Night-Performances zur Großen Oper: SIEGFRIED“, in: *Deutsche Oper Berlin online*, 2021 ([https://www.deutscheoperberlin.de/de\\_DE/calendar/aus-dem-hinterhalt-macht-der-kuenste.16457780](https://www.deutscheoperberlin.de/de_DE/calendar/aus-dem-hinterhalt-macht-der-kuenste.16457780), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- [Ohne Angabe:] „Aus dem Hinterhalt: Macht der Künste. Late-Night-Performances zur Großen Oper: DAS RHEINGOLD“, in: *Deutsche Oper Berlin online*, 2021 ([https://www.deutscheoperberlin.de/de\\_DE/calendar/aus-dem-hinterhalt-macht-der-kuenste.16458698](https://www.deutscheoperberlin.de/de_DE/calendar/aus-dem-hinterhalt-macht-der-kuenste.16458698), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

[Ohne Angabe:] „Control Law Set on LSD“, in: *Desert Sun*, Vol. 39, No. 256, 1966 (online verfügbar in der *California Digital Newspaper Collection*, unter: <https://cdnc.ucr.edu/cgi-bin/cdnc?a=d&d=DS19660531.2.6&e=-----en--20--1--txt-txIN-----1>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

[Ohne Angabe:] „Der Würgeengel“, in: *Theater Freiburg* ([https://theater.freiburg.de/de\\_DE/spielplan/der-wuergeengel.16034382](https://theater.freiburg.de/de_DE/spielplan/der-wuergeengel.16034382), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

[Ohne Angabe:] „Drei Töne im Dienst einer starken Marke“, in: *PostAuto. Die gelbe Klasse*, ohne Veröffentlichungsjahr (<https://www.postauto.ch/de/dreiklanghorn>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

[Ohne Angabe:] „History / Mission“, in: *New Amsterdam Records* (<https://www.newamrecords.com/about>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

[Ohne Angabe:] „Hugo Niebeling“, in: *Zeughauskino – Deutsches Historisches Museum*, 2013 ([https://www.dhm.de/fileadmin/medien/relaunch/zeughauskino/Filmlblatt\\_3-9kurz.pdf](https://www.dhm.de/fileadmin/medien/relaunch/zeughauskino/Filmlblatt_3-9kurz.pdf), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

[Ohne Angabe:] „Karajan dirigiert Beethovens Fünfte“, in: *programm.ARD.de*, 2014 (<https://programm.ard.de/TV/Themenschwerpunkte/Musik-und-Kultur/Klassik-Oper--Tanz/Startseite/?sendung=2872412384989865>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

[Ohne Angabe:] „Oh Albert. Eine Schweizer Pharmageschichte als musikalische multimediale Filmerzählung in 14 Liedern“, Dossier zum Projekt [ohne Veröffentlichungsjahr].

[Ohne Angabe:] „Oh Boyoma“, in: *Stücklabor – Neue Schweizer Dramatik*, 2017 (<https://www.stuecklaborbasel.ch/Oh-Boyoma>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

[Ohne Angabe:] „Trommel“, in: *Website von Gamut Inc.* (<http://gamutinc.org/trommel/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

Albarelli Jr., H. P.: *A Terrible Mistake: The Murder of Frank Olson and the CIA's Secret Cold War Experiments*, Walterville 2009.

*American Utopia*, Konzertfilm unter der Regie von Spike Lee zu David Byrnes gleichnamiger Broadway-Aufführung, 2020.

Basel Sinfonietta: *Oh Albert*, Konzertprogramm, 2016 (auch online verfügbar, unter: [https://issuu.com/baselsinfonietta/docs/bs\\_konzertprogramm\\_1617-2\\_oh\\_albert\\_komplett](https://issuu.com/baselsinfonietta/docs/bs_konzertprogramm_1617-2_oh_albert_komplett), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

Blaschke, Bern: „Ästhetik und Ideologie – Zur Kritik ästhetischer Erfahrung als epistemischer bei Adorno und Paul de Man“, in: *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung*

- der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, hrsg. von Gert Mattenklott, Hamburg 2004, S. 1–18.
- Breuer, Josef und Freud, Sigmund: *Studien über Hysterie*, Leipzig und Wien 1895.
- Brittelle, William: Biographie, in: *William Brittelle*, eigene Website (<https://www.williambrittelle.com/bio>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Bühler, Claude: „Uraufführung: Sinfonietta feiert 50-Jahre LSD-Verbot“, in: *Telebasel Kultur*, 2016 (<https://telebasel.ch/2016/10/05/urauffuehrung-sinfonietta-feiert-50-jahre-bsd-verbot/?channel=32341>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Bühler, Claude: „Utopie-Bunker im Kongo“, in: *nachtkritik.de* ([https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=14097:oh-boyoma-konzert-theater-bern-bringt-elia-redigers-musiktheaterstueck-im-gasthofsaal-heitere-fahne-zur-urauffuehrung&catid=676:konzert-theater-bern&Itemid=100190](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14097:oh-boyoma-konzert-theater-bern-bringt-elia-redigers-musiktheaterstueck-im-gasthofsaal-heitere-fahne-zur-urauffuehrung&catid=676:konzert-theater-bern&Itemid=100190)), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Cunningham, Harriet: „Listen to this“, in: *The Sydney Morning Herald*, 2012 (<https://www.smh.com.au/entertainment/music/listen-to-this-20120510-1ydnh.html>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Datei „1966\_OhAlbert\_MOVIE“, 2016.
- Datei „21\_Panopticum 2“, 2016.
- Datei „60s“, 2016.
- Datei „70s snippets“, 2016.
- Datei „creepy chord ALBERT“, 2016.
- Datei „disco snippets“, 2016.
- Datei „Oh Albert\_TextElia\_Sept15 tw“, 2016.
- Datei „Oh Albert\_TextElia\_Sept3“, 2015.
- Datei „Presse IV mit Elia Rediger & Alice V2“, Entwurf des selbstinszenierten Interviews im Konzertprogramm, 2016.
- Doherty, Thomas: „Stop Making Sense“, in: *Film Quarterly*, vol. 38, no. 4, 1985, S. 12–16.
- Elia Rediger for Stadtpräsi*, Facebook-Seite (<https://www.facebook.com/eliaforstadtpraesi/>), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Foucault, Michel: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris 1975.
- Gespräch des Autors mit Elia Rediger am 24. Juli 2020.
- Gespräche des Autors mit Elia Rediger in Berlin, 20.–22. Oktober 2020.
- Gimme Shelter*, Dokumentarfilm über die US-Tour der Rolling Stones, 1970.

- Greene, Jayson: „Making Overtures: The Emergence of Indie Classical“, in: *Pitchfork*, 2012 (<https://pitchfork.com/features/article/8778-indie-classical/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Hamilton, Jack: „Select-a-Rhythm. What do you call a machine that hangs out with musicians?“, in: *Slate*, 2013 (<https://slate.com/culture/2013/12/beat-box-review-drum-machine-gets-its-due-in-joe-mansfield-book.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Hammons, Duncan G.: *Scott Walker and the Late Twentieth Century Phenomenon of Phonographic Auteurism*, Masterarbeit, Tallahassee, Florida, 2013.
- Han, Byung-Chul: *Im Schwarm. Ansichten des Digitalen*, Berlin 2013.
- Han, Byung-Chul: „Im digitalen Panoptikum. Wir fühlen uns frei. Aber wir sind es nicht.“, in: *Der Spiegel*, Heft 2, 2014, S. 106–107.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke*, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 7: Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse, Frankfurt am Main 1970.
- Hofmann, Albert: *LSD – mein Sorgenkind. Die Entdeckung einer „Wunderdroge“*, Stuttgart 2010.
- HyperNormalisation*, Dokumentarfilm von Adam Curtis, 2016.
- Ives, Charles: *The Unanswered Question*, Partitur, New York 1953.
- Jodorowsky, Alejandro: *Praxisbuch der Psychomagie. Rituelle Akte zur Selbstbefreiung und Heilung*, Oberstdorf 2011.
- Jodorowsky, Alejandro: *Psychomagic. A healing art*, Dokumentarfilm, 2019.
- Jodorowsky's Dune*, Dokumentarfilm von Frank Pavich, 2013.
- John Cale*, Dokumentarfilm der BBC, 1998 (auch online verfügbar, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=LwNpOXFvCNE>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Kael, Pauline: „Three Cheers“, in: *The New Yorker*, 1984 (auch online verfügbar, unter: [https://web.archive.org/web/20160304123806/http://www.davidbyrne.com/archive/film/Stop\\_Making\\_Sense/s\\_m\\_s\\_press/s\\_m\\_s\\_pauline\\_kael\\_nyer.php](https://web.archive.org/web/20160304123806/http://www.davidbyrne.com/archive/film/Stop_Making_Sense/s_m_s_press/s_m_s_pauline_kael_nyer.php), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- von Kleinsorgen, Katharina: *Symbolische Bedeutung von Farben in China. Farbsymbolik im feudalen, republikanischen, maoistischen und modernen China*, Saarbrücken 2012.
- Krebs, Marc: „Könnten wir den Begriff Hochkultur bitte weglassen in diesem Artikel?“, in: *TagesWoche online*, 2016 (<https://tageswoche.ch/form/interview/koennten-wir-den-begriff-hochkultur-bitte-weglassen-in-diesem-artikel/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).

- Kreis, Mariel: „LSD ist ein Kind aus Basel – jetzt kriegt die Droge ein Oratorium“, in: *SRF online*, 2016 (<https://www.srf.ch/kultur/musik/lsd-ist-ein-kind-aus-basel-jetzt-kriegt-die-droge-ein-oratorium>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Kristmann, Fabian: „Oratorium für ein legendäres Halluzinogen. Uraufführung von ‚Oh Albert‘ des Basler Musikers Elia Rediger und der Basel Sinfonietta in der Kaserne“, in: *Basler Zeitung*, Ausg. vom 10. Oktober 2016.
- Kuzmarov, Jeremy: „There’s Something Rotten in Denmark: Frank Olson and the Macabre Fate of a CIA Whistleblower in the Early Cold War“, in: *Class, Race and Corporate Power*, Vol. 8, Iss. 1, Article 3, 2020.
- L’Enfer d’Henri-Georges Clouzot*, Dokumentarfilm von Serge Bromberg, 2009.
- Michaels, D.: „A Classical Genre on the Brink of Change“, 2014 (<https://www.jewishexpone.com/2014/11/19/a-classical-genre-on-the-brink-of-change/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Mülder-Bach, Inka: „Das Grau(en) der Prosa oder: Hoffmanns Aufklärungen. Zur Chromatik des *Sandmann*“, in: Gerhard Neumann (Hrsg.): *‚Hoffmanneske Geschichte‘. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Würzburg 2005, S. 199–222.
- Müller, Tobi: „Schweizer Techno anno 1964: ‚Les Echanges‘ von Rolf Liebermann“, in: *SRF online*, 2013 (<https://www.srf.ch/kultur/im-fokus/der-archivar/schweizer-techno-anno-1964-les-echanges-von-rolf-liebermann>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Nietzsche-Wörterbuch, Band 1: Abbréviatur - einfach*, hrsg. von der Nietzsche Research Group (Nijmegen) unter der Leitung von Paul van Tongeren, Gerd Schank und Herman Siemens, Berlin 2004.
- Oh Albert*, archivierte Website (<https://web.archive.org/web/20210120025138/http://www.ohalbert.net/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Oh Albert*, Datei „OH ALBERT Rohschnitt V1“, Verfilmung der Uraufführung in der Kaserne Basel, 2016.
- Oh Albert*, Datei „Scores\_2–28 SZ“, Partitur aller Musikstücke mit Ausnahme des Drumcomputer-Intros, 2016 (einzelne Stücke zusammengesetzt vom Autor). Die meisten Partiturd Dateien der einzelnen Stücke sind auf den 28. September 2016 – also acht bzw. neun Tage vor der Uraufführung – datiert.
- Oh Albert*, Master-Audiotrack, Datei „Oh Albert Master 1.0“, 2020.
- Oh Albert*, Website (<http://www.ohalbert.net/>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021). Zum Zeitpunkt der Abgabe der vorliegenden Arbeit befand sich die Website noch in der Beta-Version.

- Pastorale*, Film von Hugo Niebeling einer Aufführung der 6. *Sinfonie* von Ludwig van Beethoven der Berliner Philharmoniker unter Herbert von Karajan, 1967.
- Rediger, Elia: Portfolio, 2011 (online verfügbar unter: [https://issuu.com/eliarediger/docs/elia-rediger\\_portfolio](https://issuu.com/eliarediger/docs/elia-rediger_portfolio), zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Rediger, Elia: Skript zu *Oh Albert*, Datei „09012016\_Oh Albert script“, 2016.
- Reinhardt, Gunther: „So schön zappelt Trumps amerikanischer Albtraum“, in: *Stuttgarter Nachrichten online*, 2018 (<https://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.talking-heads-david-byrne-in-berlin-so-schoen-zappelt-der-amerikanischen-albtraum.d3b63634-d1a8-402e-9f96-5f15d0c4c0e5.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Robin, William: *A Scene Without A Name: Indie Classical and American New Music in the Twenty-First Century*, Diss., Chapel Hill 2016 (<https://cdr.lib.unc.edu/concern/dissertations/zg64tm858>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Robin, William: „Indie Classical and the Branding of American New Music“, Vortrag im Rahmen der Konferenz *Branding 'Western Music'* am Institut für Musikwissenschaft an der Universität Bern, 2017 (<https://tube.switch.ch/switchcast/unibe.ch/embed/d7fa2f24-f24b-43ac-99bb-370cb29642a5>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Sandhofer, Margareta: „Utopie Gesamtkunstwerk: Gequälter Begriff“, in: *artmagazine*, 2012 (<https://www.artmagazine.cc/content59794.html>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- de Saussure, Ferdinand: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, hrsg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, übersetzt von Herman Lommel, Berlin 1967.
- de Saussure, Ferdinand: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Eine Auswahl*, hrsg. von Oliver Jahraus, aus dem Französischen übersetzt von Ulrich Bossier, Stuttgart 2016.
- Scott Walker: 30 Century Man*, von David Bowie mitproduzierter Dokumentarfilm von Stephen Kijak anlässlich des Albums *The Drift*, 2006.
- Service, Tom: „A guide to Rebecca Saunders' music“, in: *The Guardian online* (<https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2012/nov/05/rebecca-saunders-contemporary-music-guide>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Talking Heads: *Stop Making Sense*, CD, Warner Bros. Records Inc/EMI Records Ltd. 1984.
- Talking Heads: *Stop Making Sense* (1984), Konzertfilm unter der Regie von Jonathan Demme, restaurierte und von den Bandmitgliedern kommentierte Version, 2015.
- The Beatles at Shea Stadium*, Dokumentarfilm des Konzerts in New York unter der Regie von Robert Precht, 1966.

- Veit, Joachim: Art. „Leitmotiv“, in: *MGG online*, 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1996 (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12819>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Video-Interview mit Elia Rediger, „SWR“, Datei „C0338“, 2016.
- Video-Interview mit Elia Rediger, „SWR“, Datei „C0339“, 2016.
- Walker, Scott: „It’s Raining Today“, in: *Scott 3*, zuerst veröffentlicht 1969 via Philips/Fontana.
- Watkinson, Mike und Anderson, Pete: *Scott Walker. A Deep Shade of Blue*, London 1994.
- Watson, Ben: *Frank Zappa: The Negative Dialectics of Poodle Play*, London 1996.
- Welsch, Norbert und Liebemann, Claus Chr.: *Farben. Natur, Technik, Kunst*, Berlin 2018.
- Wernicke, Anja: „The bianca Story‘ und Basel Sinfonietta wagen einen musikalischen LSD-Trip“, in: *Tagblatt online*, 2016 (<https://www.tagblatt.ch/kultur/musik/the-bianca-story-und-basel-sinfonietta-wagen-einen-musikalischen-isd-trip-ld.1585728>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Williams, Lewis: *Scott Walker. The Rhymes of Goodbye*, London 2019.
- Willsted, John: „Review: David Byrne’s American Utopia is a film honouring the love of the live performance“, in: *The Conversation*, 2020 (<https://theconversation.com/review-david-byrnes-american-utopia-is-a-film-honouring-the-love-of-the-live-performance-149977>, zuletzt eingesehen am 29. März 2021).
- Wilson, Scott: *Scott Walker and the Song of the One-All-Along*, New York 2020.
- Woodstock – 3 Days of Peace & Music*, Dokumentarfilm unter der Regie von Michael Wadleigh, 1970.
- Wormwood*, Netflix-Serie von Errol Morris, 2017.
- Wright, Allan: *Frank Zappa’s Orchestral Works: Art Music or “bogus pomp”?*, Masterarbeit, Glasgow 2007.
- Zappa, Frank und Occhiogrosso, Peter: *The Real Frank Zappa Book*, London 1989.

## Abbildungen, Notenbeispiele und Tabellen

Abbildung 1: Farbzuordnungen der 12 Halbtöne bei Alexander Skrjabin durch Leonid Sabanejew. Eigene Graphik.

Abbildung 2: Grundriss der Reithalle der Kaserne Basel bei der Uraufführung von Oh Albert, 2016. Datei „Grundriss\_Reithalle\_OhAlbert\_v2016neuIV“.

Notenbeispiel 1: Motif A (Flötenmotiv + Nature + Promise) aus *Oh Albert*. Nach Transkription des Autors.

Notenbeispiel 2: Motif X aus *Oh Albert*. Nach Transkription des Autors.

Tabelle 1: Ablauf der Musikstücke in *Oh Albert*, nach Titel und Gattungsbezeichnung laut Konzertprogramm; Setting-Anmerkungen und Zeitangaben nach eigenen Beobachtungen.

Tabelle 2 (im Anhang): Musikalische Motive in *Oh Albert*. Nach eigenen Beobachtungen.

Tabelle 3 (im Anhang): Licht/Farben in *Oh Albert*. Nach eigenen Beobachtungen.

Tabelle 4 (im Anhang): Darstellung in Fernsehern in *Oh Albert*. Nach eigenen Beobachtungen.

## **Anhang**

**Tabelle 2: Musikalische Motive in *Oh Albert***

Zeitangabe Rohschnitt	Seitenzahl Partitur-Datei (Dauer in Anzahl Takten)	Musikstück Titel	Musikalisches Motiv/Thema	Instrument	Harmonik <sup>659</sup> , Besonderheiten, Kontext
14:21	20 (3 T.)	Love Still D Answer	Motif A: Promise	Stimme	Melodie von c aus; die zum Schluss gleichzeitig erklingenden Töne c, e, g, f und a erzeugen eine polytonale Klangtextur aus C-Dur- und F-Dur-Akkorden. Der Quartanstieg in der Melodie zum Schluss hat öffnenden Charakter. Motiv tritt auf, nachdem LSD als Alice erstmals im Libretto erwähnt wird.
16:37	23–24 (4+3 bzw. 7 T.)	Oh Sandoz	Motif X <sup>660</sup>	Zunächst nur Bassposaune, danach auch Hörner; im zweiten	Zunächst F-Dur bzw. Fsus2 (Betonung der Töne f, g, a und c) in Bassposaune-Teil, danach polytonal: Es-Dur/c-Moll und g-Moll;

<sup>659</sup> Die angegebenen Tonarten respektive Akkorde sind lediglich als Annäherungen und nicht absolut zu verstehen, da die Musik von *Oh Albert* sich – durch etliche im klassischen Sinne als Vorhalte oder Dissonanzen zu bezeichnende Töne – grundsätzlich einer klaren harmonischen Logik entzieht. Der einfacheren Lesbarkeit zu Gunsten werden die verschiedenen Oktavlagen nicht als solche bezeichnet. Die allfällige Gross- und Kleinschreibung der Noten bezieht sich immer nur auf das Verhältnis innerhalb eines Motivs.

<sup>660</sup> In „Father to Alice“ wird dieses auch als „Chorus Motif“ bezeichnet. Vgl. *Oh Albert*, Partitur, S. 106, 114; im Folgenden wird aber die Bezeichnung „Motif X“ beibehalten.

				Teil Holzbläser + Bratschen & Celli	Holzbläser & Streicher spielen im zweiten Teil Quintparallelen – die Töne ergeben die Leiter c-dorisch; ein paar Takte zuvor erklingt ein (künstlich erzeugtes) Alphorn (16:12, S. 23). Motiv erklingt unmittelbar bevor die Erzählung ins Jahr 1943 zurückblendet. Während der ersten vier Takte spielen die Trompeten eine vom Motiv X unabhängige Phrase
19:02	31–32 (8 T.)	Oh Sandoz	Motif A: Nature + Promise	Stimme	Fallende Melodie innerhalb der Oktave d-D; zunächst in Begleitung Polytonalität Es-Dur und g-Moll, zum Schluss keine klare harmonische Orientierung mehr (u. a. B-Dur- und a-Moll-Klänge). Motiv tritt auf, nachdem Rediger „[...] Alice in Wonderland“ singt.
19:26	33–35 (12+4 T.)	Oh Sandoz	Motif A: Flötenmotiv + Promise	Zunächst erste Flöte und Klarinette im Wechsel, anschließend Blechbläser	Flötenmelodie zunächst von d, danach sequenziert nach G als Beginn, dann wieder von d; Promise überwiegend als absteigende Melodie von e nach A; zum Schluss

					hauptsächlich a-Moll-Klang. Motiv folgt fast unmittelbar auf vorheriges Motiv A
20:00	36 (4+3/6 bzw. 7/10 T.) <sup>661</sup>	Oh Sandoz	Motif X	Hörner & Flöten, anschliessend imitiert von Violinen	Zunächst F-Dur, anschliessend As- und Es-Dur; Eindruck einer harmonischen Rückung nach zwei Takten; Violinen in Quintparallelen in c-dorisch. Motiv erklingt zwischen den Textpassagen „Take a look. These giant hands brew a little unstoppable hippie goddess.“ und „Alice? I can see you. You are about to be born.“
23:10	50–53 (8+8 T.)	Oh Sandoz	Motif A: Nature + Promise (2x)	Stimme, beim zweiten Mal setzen auch Blechbläser ein	Melodie beim ersten Mal fallend von d bis D, zum Schluss keine Harmonie; beim zweiten Mal transponiert von d nach a, zum Schluss dominiert a-Moll in Blechbläsern, hohe Streicher spielen u. a. dazu dissonanten h-D-Klang; während dem ersten Nature-Teil spielt Bassposaune ein ‚verfremdetes Posthorn-Motiv‘, welches zu Beginn von „Dark Age“ (45:20, S. 121) in den Trompeten noch einmal erklingt. Motiv

<sup>661</sup> Die letzten drei Takte – ein von den ersten und zweiten Violinen im Abstand einer grossen Sekunde gespieltes Oktavmotiv in Achteln – gehört melodisch und rhythmisch nicht mehr eindeutig zu Motif X; aufgrund des nahtlosen Übergangs könnte es allenfalls als eine Art Coda verstanden werden.

					folgt auf: „a child was brought to life, here comes Alice the 25.“
24:13	55–56 (7+7 T.)	Mass Hysteria – Part I	Motif X (2x)	Zunächst Hörner & Trompeten + Violinen (pizzicato), danach gesamte Bläsersektion; beim zweiten Mal zunächst Trompeten & Bassposaune + Streicher (ausser Kontrabass), danach gesamte Bläsersektion	Motiv beginnt – im ersten Takt des Stücks – in c-Moll/Es-Dur, rückt dann zu einem Des-Dur-Akkord (enharmonisch begriffen) und endet – via B-Dur – in Es-Dur; zwischen den Motiven liegt ein kurzer Teil („Sweep“), der durch langsame Streicher-Glissandi – und in Kombination mit den Tanzbewegungen von Rediger und den beiden Tänzerinnen – das Gefühl von Zeitlupe vermittelt. Durch den Einschub eines 3/4-Takts jeweils in der Mitte des Motivs entsteht neben der harmonischen auch rhythmische Rückung.
26:08, 27:57, 29:22	60–62, 69–70, 72–73 (jeweils 1 T., wiederholt für 12, 8 und 4 T.)	Mass Hysteria – Part I	Tie Dye-Melodie + Klang	Synthesizer	Der Tie Dye-Klang bezieht sich auf den Synthesizer, der ähnlich einer E-Gitarre ein verzerrtes Klangsetting benutzt; Melodie als eine zum Schluss aufsteigende ‚Kurve‘ aus Achtel- und Sechzehntelnoten von Fis/Ges nach f

30:03	74 (11 T.)	Mass Hysteria – Part I	Shopping Mall Signet	Vibraphon + Streicher (pizzicato)	Oktaviertes, sprunghaftes Motiv; wiederholte Wechsel der Taktart; endet mit hektisch fallender Melodie in Trompeten und mittleren Streichern (+ Gegenbewegung in Flöten); Erklings mit Textpassage: „An uncontrolled flood of free products [...]. The black market has taken its toll.“ Ab dem dritten Takt wechselt die Taktart jeweils zwischen 4/4 und 3/4.
35:28	89 (8 T.)	March to the Underground	Motif A: (Starke Variation des Flötenmotivs <sup>662</sup> +) Nature + Promise	Stimme	Fallende Melodie von a nach A, Synthesizer dazu zwischen E-Dur und a-Moll; Unmittelbar davor erklingen sukzessive solistische Motive in den beiden Flöten und der Bassklarinette, die melodisch aber nur am Anfang und auch dort nur entfernt mit dem Flötenmotiv in Verbindung zu stehen scheinen (34:57, S. 88–89) und im weiteren Verlauf nicht mehr wiederaufgegriffen werden. Sie können aufgrund ihrer klaren instrumentalen und klanglichen

<sup>662</sup> S. rechte Spalte. Dieser Teil ist in den links angegebenen acht Takten nicht inkludiert.

					Ähnlichkeit als eine Art ‚Variation zweiter Ordnung‘ des Flötenmotivs bezeichnet werden.
40:11	106 (4 T.)	Father to Alice	Motif X	Trompeten & Bassposaune	c-Moll/Es-Dur (zwischenzeitlich B-Dur), Rückung zu As-Dur-Akkord, endet in c-Moll
42:45	114–115 (7 T.)	Father to Alice	Motif X	zunächst Streicher (pizzicato, ausser Kontrabass), danach gesamte Bläsersektion	Motiv beginnt in c-Moll/Es-Dur, bewegt sich über einen B-Dur-Akkord nach As-Dur, rückt dann zu einem Des-Dur-Akkord (enharmonisch begriffen) und endet – via B-Dur-Akkord – in Es-Dur; dem Motiv folgen einige – im Wechselspiel mit Redigers Gesang –, staccato gespielte, rhythmische Takte mit Tutti-Charakter (tatsächlich spielen nur in T. 68, S. 116, alle klassischen Orchesterinstrumente zusammen)
43:36	118–119 (7 T.)	Father to Alice	Motif X	Zunächst Hörner & Trompeten + Streicher (pizzicato, ausser Kontrabass), danach gesamte Bläsersektion	Motiv beginnt in c-Moll/Es-Dur, bewegt sich über einen B-Dur-Akkord nach As-Dur, rückt dann zu einem Des-Dur-Akkord (enharmonisch begriffen) und endet – via B-Dur-Akkord – in Es-Dur; das Motiv

					steht am Schluss des Stücks, nach dem sich Rediger ins Untergeschoss begibt und Alice in der Geschichte in den Untergrund
1:02:18	179 (4 T.)	Alice Calls Back Molecules	Motif A: Nature + Promise	Stimme	Fallende Melodie von des nach C <sup>663</sup> ; dazu erklingt ein in Ganztönen fallendes Motiv in den Trompeten sowie Streichertremoli. Alice sammelt sich für die ‚Rückkehr‘
1:09:40	198–200 (1 T., für 15 T. wieder- holt)	Mass Hyste- ria – Part II	Tie Dye-Melodie + Klang	Synthesizer	Motiv beginnt im ersten Takt des Stücks; Melodie als eine zum Schluss aufsteigende ‚Kurve‘ aus Achtel- und Sechzehntelnoten von Ges nach f. Nach dem Ende des Motivs kurzzeitiger ‚Orchestra Freeze‘ und Stroboskop-Licht
1:14:56	212–215 ((4+2)+4 T.)	Broken Party	Motif A: Flötenmotiv + Promise	Zunächst Flöten im imitativen Wechselspiel mit Klarinette, danach setzen Hörner & Bassposaune ein, schliesslich auch Trompeten	Erste Flöte spielt Motiv zunächst von a aus, Klarinette von B; danach Flöten in Quintparallelen (2x); Promise-Melodie klanglich dominierend von e nach A; im Anschluss an das Motiv folgt der erste Auftritt der Digital Identity

<sup>663</sup> In der Partitur wird die letzte Note einen Ganzton tiefer angegeben – Rediger singt im Rohschnitt aber ein C.

1:18:24	226–227 (4+4 T.)	Seduction	Motif A: Flötenmotiv + Promise	Flöten + Klarinette, danach Stimme als Digital Identity + Klarinetten, Hörner, Basspo- saune und schliesslich Trom- peten	Flöten unisono, Promise-Melodie klang- lich dominierend von e nach c, im zweiten Teil sequenziert von g nach e; Redigers Stimme ist vervielfacht, er singt das Motiv zum Schluss als steigende Melodie (klang- lich dominiert als Schlussnote a). Motiv erklingt nach der Textzeile: „Mirror mirror in the sky, you sound just like me. Head toe and skin, you really do look like my twin.“
1:23:17	231–232 (jeweils 2 T.)	Freedom	Shopping Mall Signet (5x)	Vibraphon	Mehrfach sequenzierte, fallende 4-Ton- Melodie; erklingt zu folgender Textpas- sage: „living in an echo chamber that is set up to agree. You want me to move into a prison without being guilty at all? [...] Guess what? Big Data is sitting on your chair and your table, collecting your bonus points one by one [...].“
1:23:55	233 (1 T.)	Freedom	Tie Dye-Melodie	Holzbläser + Synthesizer + Streicher (ausser Kontrabass)	Aufsteigende Melodie von Fis/Ges nach f; in Partitur mit „Interlude“ übertitelt

1:25:10	236–241 (jeweils 3 T.)	Digital Judge	Shopping Mall Signet (7x)	Vibraphon + Rhodes, beim fünften und sechsten Mal setzt auch der Synthesizer ein	Mehrfach sequenzierte, fallende 4-Ton- Melodie, oktaviert; Melodie erklingt mit- unter zu folgender Textzeile: „[...] on shop- ping streets in New York, Philadelphia, Ba- sel, Beijing and Paris. [...] Please speed it up.“ <sup>664</sup>
1:30:48	263–266 (je- weils 1 T., unregelmäs- sig)	Finale	Tie Dye	Synthesizer, Streicher, Flöten (wechselnde Instrumentation)	Aufsteigende Melodie von Fis/Ges nach f; dazu regenbogenfarbene Beleuchtung des Orchesters

Tabelle 2: Musikalische Motive in *Oh Albert*. Nach eigenen Beobachtungen.

---

<sup>664</sup> Vgl. Fussnote 405.

**Tabelle 3: Licht/Farben in *Oh Albert***

\* = Genauer Zeitpunkt des Wechsel im Rohschnitt nicht ersichtlich; Zeitangabe bezieht sich auf frühestmögliche Einsicht in gewechseltes Setting im Rohschnitt.

Zeitangabe Rohschnitt (formeller, musikalischer Kontext)	Licht/Farben
0:00–09:22 (Ouverture & Performane Blues)	Konzertsaal dunkel, Licht auf Drumroboter (bis 08:34*)
09:22–09:55 (Übergang Performance Blues zu Love Still D Answer)	Projektion Sternenhimmel (weisse Punkte auf schwarzem Hintergrund) an Wand hinter Abelin
09:28–15:05 (Love Still D Answer)	Hellblaues Licht auf Opera-Bühne (mit Auftritt Rediger), hinter Abelin wieder komplett schwarz
15:05–24:13* (Oh Sandoz)	Opera-Bühne grundsätzlich ohne Farbe, verwendete Requisiten werden jeweils einzeln weiss oder hellblau beleuchtet (15:35–19:41: Aquarium [von oben vertikal sowie von unten], 19:41–24:12: Hometrainer [von oben rechts diagonal/schräg])
19:22–23:49 (Schluss Oh Sandoz)	Sternenhimmel hinter Abelin erscheint wieder; pulsierendes Licht im Konzertsaal (gepunktete Linien auf mindestens 2m Höhe)

(wenige Sekunden vor Einsatz von Motif A <sup>665</sup> , Rediger wechselt auf Hometrainer)	
23:49–28:34 (einsetzend mit Schluss Oh Sandoz)	Gepunktete Linien durchgehend beleuchtet, Sternenhimmel bleibt
24:12–25:26 (mit Einsatz von Motif X <sup>666</sup> , Beginn Mass Hysteria – Part I)	Opera-Bühne + Orchesterbühne rot beleuchtet, Lichtquellen oben bewegen sich
25:26–26:08 (mit Einsatz von Synthesizer-Ostinato <sup>667</sup> – Chorus, Rediger und Tänzerinnen auf Publikumsebene)	Rot-blaues Blinken auf Orchesterbühne, Opera-Bühne weiterhin rot
26:08–27:12 (mit Einsatz von Tie Dye-Motiv <sup>668</sup> – Verse)	Orchesterbühne durchgehend hellblau, Opera-Bühne weiterhin rot
27:12–27:49 (mit Einsatz von Synthesizer-Ostinato <sup>669</sup> – Übergang zum Chorus)	Rot-blaues ‚Blinken‘ auf Orchesterbühne, Opera-Bühne weiterhin rot
27:49–28:34	Orchesterbühne durchgehend hellblau, Opera-Bühne weiterhin rot

<sup>665</sup> Vgl. *Oh Albert*, Partitur, S. 35. Vgl. auch Tabelle 2.

<sup>666</sup> Vgl. Ebd., S. 55.

<sup>667</sup> Vgl. Ebd., S. 58.

<sup>668</sup> Vgl. Ebd., S. 60.

<sup>669</sup> Vgl. Ebd., S. 66.

(mit Einsatz von kontrastierenden, ruhigen Takten des orchestralen ‚Inne-Haltens‘ <sup>670</sup> )	
28:34–29:30 (Rediger als Hofmann)	Orchesterbühne durchgehend hellblau, Opera-Bühne unbeleuchtet, Sternenhimmel bleibt, punktierte Lichtlinien verschwinden
29:30–29:46 (,chaotischer‘ Zwischenteil)	Rot-blaues Blinken auf Orchesterbühne, Opera-Bühne rot, Sternenhimmel verschwindet, punktierte Linien durchgehend beleuchtet
29:46–32:37 (Synthesizer-Ostinato, Rediger als Hofmann)	Orchesterbühne durchgehend hellblau, Opera-Bühne unbeleuchtet, Sternenhimmel erscheint wieder, punktierte Lichtlinien verschwinden
32:37–38:19* (March to the Underground)	Sternenhimmel verschwindet, restliche Beleuchtung unverändert, im Verlauf <sup>671</sup> schwache Beleuchtung Opera-Bühne
38:19*–44:06* (Ende March to the Underground und Father to Alice, Rediger als Hofmann)	Hellere Beleuchtung auf Rediger auf der Couch auf Opera-Bühne + seitliche Scheinwerfer neben Opera-Bühne, keine Farben
44:06*–47:59 (Dark Age)	Konzertsaal dunkel, pulsierend-kreisendes schwaches Licht an den Seitenwänden, Opera-Bühne erscheint im Kontrast bläulich
47:59–51:58* (Dark Age – Tortured Soldier, ab Abschnitt E in Partitur <sup>672</sup> )	Orchesterbühne hellblau beleuchtet (ab 48:42* kreisend), Seitenbeleuchtung durchgehend, erscheint im Kontrast rötlich
51:58*–54:38	Hellblaues Licht durchgehend, weiterhin durchgehende Seitenbeleuchtung

<sup>670</sup> Vgl. Ebd., S. 68.

<sup>671</sup> Oh Albert, Rohschnitt, nach dem Schnitt 34:51 erstmals ersichtlich.

<sup>672</sup> Vgl. *Oh Albert*, Partitur, S. 132.

(mit Einsatz Rhodes, Abschnitt K in Partitur <sup>673</sup> )	
54:38–56:11* (Dark Age – Military Yoga Control)	Hellblaues Licht ab 54:58* bewegend, Seitenbeleuchtung verschwindet
56:11*–58:16 (Ab Abschnitt U <sup>674</sup> – Rediger als Hofmann)	Opera-TV beleuchtet, weiterhin hellblaue Beleuchtung
58:22–1:00:22 (einsetzend mit Beginn Miss Understood)	Sternenhimmel hinter Abelin erscheint wieder, Opera-Bühne hellblau, Mitte der Opera-Bühne mit Rediger hell weiss beleuchtet, einige dezente gelblich erscheinende Scheinwerfer im Konzertsaal
1:00:22–1:00:53 (Mittelteil Miss Understood, Abschnitt D <sup>675</sup> )	Opera-Bühne rot
1:00:53–1:02:20 (Miss Understood, ab Abschnitt E <sup>676</sup> )	Opera-Bühne wieder hellblau
1:02:20–1:04:22 (Alice Calls Back Molecules)	Beleuchtung Mitte Opera-Bühne aus, dezente Scheinwerfer aus
1:04:22–1:09:42 (Revolution Song)	Opera-Bühne rot, Rediger (und Abelin) diagonal rot und blau beleuchtet
1:09:42–1:10:10 (Beginn Mass Hysteria – Part II)	Sternenhimmel verschwindet, rot-blau wechselndes Licht auf Orchester

<sup>673</sup> Vgl. Ebd., S. 150.

<sup>674</sup> Vgl. Ebd., S. 170.

<sup>675</sup> Vgl. Ebd., S. 175.

<sup>676</sup> Vgl. Ebd., S. 176.

1:10:10–1:10:27 (ab „Orchestra Freeze“ <sup>677</sup> )	Farbiges Licht geht aus, Stroboskop-Licht im ganzen Konzertsaal
1:10:27–1:11:17	Rotes und blaues Licht
1:11:17–1:24:59	Ganzer Konzertsaal hell beleuchtet, Rediger sagt: „turn off the lights, that’s the wrong light here [...].“
1:24:59–1:27:44 (ab Beginn Digital Judge)	Konzertsaal wieder dunkel, Orchester dezent beleuchtet, ab 1:26:54* vereinzelte, ‚suchende‘ Scheinwerfer
1:27:44–1:28:34 (Reprise Revolution Song)	Rotes Licht auf Rediger hinter Abelin, ab 1:27:54 Sternenhimmel
1:28:34–1:29:28 (Orchestra Are You with Me?)	Dunkler Konzertsaal, dezente Beleuchtung auf Orchester
1:29:28–1:30:44	Opera-Bühne erscheint grünlich, ab 1:30:02* Drumroboter hell beleuchtet
1:30:44–1:32:17 (Ab „26 – Finali“ <sup>678</sup> )	Kreisende Regenbogenfarben auf Orchester
1:32:17–1:35:56 (Rainbow Cow)	Farbiges Licht verschwindet, punktierte Lichtlinien durchgehend beleuchtet; Rediger an der Seite der Orchesterbühne hell beleuchtet, Rest des Konzertsaals dunkel, Ende in kompletter Dunkelheit

Tabelle 3: Licht/Farben in *Oh Albert*. Nach eigenen Beobachtungen.

---

<sup>677</sup> Vgl. Ebd., S. 201.

<sup>678</sup> Vgl. Ebd., S. 263.

**Tabelle 4: Darstellung in Fernsehern in *Oh Albert*<sup>679</sup>**

\* = Genauer Zeitpunkt des Wechsel im Rohschnitt nicht ersichtlich; Zeitangabe bezieht sich auf frühestmögliche Einsicht in gewechseltes Setting im Rohschnitt.

Zeitangabe Rohschnitt	Darstellung auf Fernsehern
0:00–9:44 (Overture & Performance)	Drumroboter
9:44–13:30* (Love Still D Answer)	Opera-TV zeigt (voraufgenommen, abweichend vom Live-Ereignis) Rediger als Hofmann beim Hin- und Her-Gehen auf der Opera-Bühne; Orchester-TV zeigen Opera-TV
13:30*–24:28*	Opera-TV schwarz, Orchester-TV zeigen weiterhin Opera-TV
24:28*–32:33* (Mass Hysteria I)	wechselnde Farben, vertikal bewegende Linie in Orchester-TV; Opera-TV weiterhin schwarz
32:33*–35:07*	Orchester-TV zeigen schwarzen Opera-TV
35:07*–39:23* (ca. bis Ende March to the Underground)	Orchester-TV zeigen Opera-TV, darin Nahaufnahme von Rediger mit Glitzerstaub im Gesicht zu sehen
39:23*–40:10*	Orchester-TV zeigen schwarzen Opera-TV
40:10*–44:30*	Tinte im Wasser als Pilzform in Opera-TV, Orchester-TV zeigen weiterhin Opera-TV

<sup>679</sup> Der Fernseher auf der Opera-Bühne wird „Opera-TV“ genannt, diejenigen auf der Orchesterbühne – jeweils zusammen gemeint, da das gleiche Bild jeweils in allen gezeigt wird – „Orchester-TV“.

(Father to Alice)	
44:30*–46:01*	Gang ins Untergeschoss in Orchester-TV
46:01*–50:23	Schwarze Wand im Untergeschoss in Orchester-TV
50:23–54:26	In Orchester-TV Rediger als Soldat auf Stuhl vor schwarzer Wand im Untergeschoss
54:36–56:04	In Orchester-TV Tänzerinnen (eine in Militäruniform) vor schwarzer Wand im Untergeschoss
56:04–56:56*	Gang zurück in Konzertsaal in Orchester-TV
56:11*–58:00*	Rediger als Hofmann in Opera-TV
56:56*–58:00*	Rediger als Hofmann in Orchester-TV
58:00*–1:12:16*	Opera-TV und Orchester-TV schwarz
1:12:16*–1:15:20	Aufnahmen vom hellem Konzertsaal in Orchester-TV, Opera-TV schwarz
1:15:20–1:22:34*	Video-Feedback-Effekt in Orchester-TV, meist Rediger als Digital Identity <sup>680</sup>
1:22:34*–1:35:56	Aufnahmen vom hellen Konzertsaal in Orchester-TV, teilweise mit Video-Feedback; Opera-TV schwarz

Tabelle 4: Darstellung in Fernsehern in *Oh Albert*. Nach eigenen Beobachtungen.

---

<sup>680</sup> Zwischenzeitlich antwortet er als Alice.