Mythos
KUNSTTHEORIE

Nov. 2026 • https://mythos-magazin.de/kunsttheorie/fuhrmann_kann-soll-darf-musik-autonom-sein.pdf

WOLFGANG FUHRMANN

Kann (soll, darf) Musik autonom sein?

Abstract: Musik ist nicht erst seit der Moderne autonom geworden, sondern ist dies in ihrer klanglichen Medialität grundsätzlich – Tonordnungen, rhythmische Verläufe, Formbildungen haben keinen (notwendigen) Bezug zur sozialen Wirklichkeit, sie prägen ihre eigene Gesetzlichkeit aus. Zugleich verbindet sich Musik scheinbar widerstandslos mit allen Arten von Erfahrungen, Situationen, Handlungen, anderen Künsten und Medien etc.; Musik *verweist* zwar, wie es scheint, auf nichts außerhalb ihrer selbst, *verbindet* sich aber bereitwillig mit allem Außermusikalischen. Damit steht sie aber in einem Spannungsfeld zu gesellschaftlichen Forderungen an eine engagierte Kunst ebenso wie zu der gegenwärtigen Tendenz zu einer post- oder transmedialen Verknüpfung von alten und neuen Kunstformen. Die Frage, ob Musik autonom sein *kann*, verwandelt sich so in die Frage, ob sie autonom sein *darf* oder sein *soll*. Die soziale Autonomie der Kunst – ihre in Deutschland grundgesetzlich garantierte Freiheit – und die ästhetische Autonomie der Kunst – als in sich geschlossene(s) und nur auf sich selbst bezogene(s) Werk, Improvisation, Performance sind zwei weitere und in subtilem Spannungsverhältnis zueinander stehende Dimensionen moderner Autonomie. Der Beitrag versucht diese Spannungen und ihre Implikationen auszuloten.

1. Kann Musik autonom sein?

Von allen Künsten ist es wohl die Musik, bei der das Verhältnis zur Autonomie am stärksten von Paradoxien geprägt sein dürfte. Auf der einen Seite erscheint ihr klingendes Material weitgehend unabhängig von ihrer Umwelt – Tonordnungen, rhythmische Verläufe, Formbildungen haben keinen (notwendigen) Bezug zur sozialen Wirklichkeit, sie prägen ihre eigene Gesetzlichkeit aus, sind also autonom im Wortsinn.[1] Diese Ordnung des musikalischen Materials verhält sich trotz mythischer Abstützungen (indem man musikalische Ordnungen auf Vorstellungen von Kosmos- und Naturordnungen bezog wie in China oder im antiken Griechenland) weitgehend autonom zu den soziokulturellen Anforderungen. Zudem hat Musik, haben so traditionelle musikalische Erscheinungen wie Melodien, Rhythmen, Harmonien, im Gegensatz zu den traditionellen Formen von Literatur und Bildender Kunst, per se keine abbildende, diskursive oder sonst wie auf außermusikalische Sachverhalte referierende Funktion.[2]

---

[1] Ganz streng genommen könnte Autonomie als die unbedingte Freiheit, sich selbst Gesetze zu geben, verstanden werden. In dieser Strenge ist sie einzig auf die Idee Gottes als eines allmächtigen und gänzlich unabhängigen Wesens zu beziehen, das sich aber eben selbst Regeln für die Schöpfung setzt – die mittelalterliche Theologie hatte diese Autonomie im begrifflichen Verhältnis von *potentia absoluta* und *potentia ordinata* Gottes festgelegt. Autonomie mit Bezug auf Subjekte wäre immerhin noch als die Freiheit, im Rahmen ihrer natürlichen und sozialen Voraussetzungen zu handeln, zu beschreiben. Autonomie mit Bezug auf die Künste muss als Eigenschaft der Kunst verstanden werden, Material, Gesetze und Regeln, Formen und Konventionen usw. in Unabhängigkeit von der Umwelt auszuprägen. Kunst ist kein Subjekt, verfügt nicht über Autonomie, sondern prägt diese aus.

[2] Eine Ausnahme möchte man dort konstatieren, wo Musik sich mit leiblicher Bewegung verbindet, wie in Tanz- oder Marschmusik. Das ist aber weniger eine denotierende Referenz an die Außenwelt als ein mit innermusikalischen Mitteln hervorgerufener Appell an den Leib des die Musik vernehmenden Subjekts. Vgl. Christian Kaden (unter Mitarbeit von Jan Brachmann und Detlef Giese), Art. „Zeichen I.2“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532594 (31.07.2025).

Auf der anderen Seite gibt es keine andere Kunst, die sich so leicht und scheinbar widerstandslos mit anderen Erfahrungen, Handlungen, Medien, Kunstformen verbindet. Von der Hotellounge bis zum Film, vom Ritual bis zur multimedialen Performance – Formen und Phänomene des Musikalischen sind fast überall im Spiel. Schon bloße Klänge können – auch wenn ihnen eine indexikale, auf eine Ursache verweisende Zeichenhaftigkeit innewohnen mag (Instrument/Klangquelle, Werk/Interpret:in etc.) – als zwar sinnlich-sinnhaftes, aber nicht bedeutungstragendes, referentielles Rohmaterial verwendet werden.[3] Musik *verweist* zwar, wie es scheint, auf nichts außerhalb ihrer selbst, *verbindet* sich aber bereitwillig mit allem Außermusikalischen.

Unnachahmlich prägnant hat diese Paradoxie Lawrence Kramer formuliert: „To make anything more itself, or more anything, just add music" (Kramer 2002, 3). Und andererseits ist diese Schmiegsamkeit nur die Kehrseite der Autonomie:

> Music adds something to other things by adding itself, but loses nothing when it takes itself away. By reason of this limitless subtractability, music has often formed the paradigm of autonomy […] in the modern system of the arts. […] But music has] the potentiality for bearing ascribed meanings, meanings grounded in shared, socially mediated experience. No music, however ‚pure', can escape this potentiality, which can be activated by even the most casual sign, visual, verbal or gestural – even intonational; the subtractability of music is always in counterpoint with its imprintability. (Kramer 2002, 4)

Was Kramer „unbeschränkte Subtraktibilität" nennt, die Tatsache, dass Musik auch frei von jedem Kontext für sich stehen kann, lässt sich eben als ihre Autonomie beschreiben. Oder vielmehr als *eine* Dimension ihrer Autonomie. Ich habe dies, also die Fähigkeit, eigene Ordnungen ohne Bezug auf die soziale Wirklichkeit auszubilden, das „medienontologische Apriori" der Musik genannt (Fuhrmann 2018). Irritierend ist jedoch Kramers zweite Beobachtung, dass diese Subtraktibilität von Musik stets dialektisch mit ihrer Imprintabilität einhergeht. Gerade die semantische Un- oder Unterbestimmtheit von Musik trägt zu ihrer Integrierbarkeit in die unterschiedlichsten Kontexte bei. Man kann sich dies leicht veranschaulichen, indem man einen beliebigen (musikfreien oder gänzlich tonlosen) Filmausschnitt mit einem beliebigen Stück Musik unterlegt: In der Summe „macht" die Musik immer etwas Anderes aus den bewegten Bildern – und diese aus jener. Wer außer Stanley Kubrick wäre auf die Idee gekommen, eine um die eigene Achse rotierende Weltraumstation mit dem Donauwalzer zu unterlegen? In der alltäglichen Verwendung von Musik im Hintergrund, beispielsweise in der Hotellobby, kommen freilich meistens relativ niederschwellige Angebote aus der Popularmusik zum Einsatz. Aber auch komplexe Musik, etwa von zeitgenössischen Komponist:innen, würde mit der Hotellobby etwas „machen"; Beschwerden von Gästen würden nicht lange auf sich warten lassen. Ist es die Definition von Hintergrundmusik, nicht bewusst erfahren zu werden, so zeigt dieses Beispiel, dass sie nichtsdestoweniger sehr wohl wahrgenommen wird. Jeder kennt die unbehagliche Stille, die uns in einem Restaurant bewusst wird, wenn das klangliche Geplätscher im Hintergrund plötzlich verstummt. Aber das gesellschaftlich zweifellos wirkmächtigste Beispiel für die Imprintabilität von Musik ist die Popmusik. Zu einem Popsong gehört nicht nur der Text, es gehören Bilder, oft genug ein Video, dazu; die Interpret:innen und ihr öffentliches Image werden konnotiert, im Erfolgsfall kann so ein Song für eine ganze Epoche, für eine Generation, für politische, weltanschauliche, subkulturelle Haltungen, für ein Lebensgefühl stehen. Wenn man die Konzentration auf das klangliche Medium, das allein den auditiven Kanal anspricht, als ein Ideal (freilich nie das einzige) der europäischen Kunstmusik seit der Aufklärung anspricht, dann ist Popmusik in ihrer bewussten Unreinheit das provokante Gegenmodell. Und doch sind ihre Klänge, für sich

[3] Beispiele sind das „musikalische", z.B. durch rhythmisierte Wiederholungen (Loops) erzeugte Verwenden von Alltagsgeräuschen in der *musique concrète* oder die bekannte psychologische „Speech to Song"-Illusion: Ein kurzer Ausschnitt aus gesprochener Sprache, wiederum in Form eines Loops wiederholt, verliert nach einiger Zeit in der Wahrnehmung die sprachliche Referenz und nimmt rein klangliche, melodisch-rhythmische Qualitäten an. Vgl. bspw. „jrule flash" (2013): „Speech to music audio illusion" (https://www.youtube.com/watch?v=p15yotobgmk, 17.06.2025).

genommen, nicht weniger autonom als die derjenigen Musikrichtung, die heute allerorten als „Klassik“, eine Bezeichnung von schauriger Unsinnigkeit, tituliert wird.

In dieser Oszillation zwischen basaler Autonomie und sozialer Heteronomie verwandelt sich die Frage, ob Musik autonom sein *kann*, in die Frage, ob sie autonom sein *soll* oder gar *darf*. Wenn sich die Autonomie der Musik in ihrer Nicht-Referenzialität, also auch in ihrer Nicht-Diskursivität zeigt, dann kann sie auch keine Stellung beziehen und ist somit „politisch verdächtig“. Das ist bekanntlich die Formulierung des Aufklärers Settembrini in Thomas Manns *Zauberberg*: Musik verkörpere das „halb Artikulierte, das Zweifelhafte, das Unverantwortliche“ (Mann 1991, 156), ihre Klarheit sei – im Gegensatz zu jener der Sprache – „eine träumerische, nichtssagende und zu nichts verpflichtende Klarheit, eine Klarheit ohne Konsequenzen, gefährlich deshalb, weil sie dazu verführt, sich bei ihr zu beruhigen“ (Mann 1991, 157). Zwar übersteigt die Klarheit und Eindeutigkeit des artikulierten Klangs die stets vieldeutige Sprache, eben weil dieser Klang auf nichts anderes verweist als sich selbst – aber gerade dadurch entbehrt die Musik jeder Art von referenzierender Funktion, sie wird weltanschaulich undeutlich. Musik, verstanden als rein ästhetisch geordnete Abfolge von Klängen, ist notwendig autonom – aber ist das eine gute Sache? *Soll* sie autonom sein? *Darf* sie autonom sein? Oder muss man ihr aufnötigen, sich mit anderen Medien, vorab mit präzisierenden Texten, zu verbinden?

Fragen dieser Art sind auf merkwürdige Weise in den unterschiedlichsten musikalischen Diskursen und Bereichen präsent: Fragen der (gesellschafts-)politischen Stellungnahme und Teilhabe oder der Verbindung von Musik mit anderen Medien und Kunstformen. Die Frage, ob Musik autonom sein soll, verwandelt sich rasch in das Gebot, Musik müsse unbedingt – oder aber: sie dürfe auf keinen Fall auf ihre Autonomie beharren. Das wird durchaus kontrovers diskutiert: In einigen Quartieren des Gegenwartsdenkens wird die „Autonomie des Klangs“ (Hindrichs 2014) postuliert oder gefordert, in anderen bewegt man sich bereits im „Nachleben der Künste“ (Grüny 2024).

Im Folgenden möchte ich diese Spannungen und ihre Implikationen ausloten.

2. Autonomie bedeutet nicht „L’art pour l’art“

Ein im Zusammenhang mit der Autonomie-Debatte häufiger Denkfehler muss dabei von vornherein ausgeräumt werden. Autonomie bedeutet, mindestens auf der sozialen Ebene, die Freiheit der Kunst von allen äußeren Restriktionen und Vorgaben: Musik als repräsentatives Standesprivileg, als Kommunikationsmittel mit der Transzendenz in Ritual und Liturgie, als Mittel der ethischen Bildung (etwa der „Wächter“ des Staates in Platons *Politeia*), als Gemeinschaft stiftendes Element in religiösen oder politischen Kollektiven, als Tafel-, Jagd-, Marsch-, Tanzmusik und was dergleichen Funktionen mehr sind.

Indes kann „Autonomie der Musik“ nicht bedeuten, dass Musik (oder Kunst generell) nun völlig zweckfrei wäre, ihr also die Freiheit von allen Funktionen durch den Autonomiestatus gewissermaßen vorgeschrieben würde. Diese Position verwechselt Kunstautonomie mit dem L’art pour l’art-Prinzip. Schon dadurch, dass Musik immer in konkreten soziokulturellen Kontexten praktiziert und gehört wird, erfüllt sie unweigerlich bestimmte Funktionen, z. B. der Identitätsbildung und Statusbestätigung ihres Publikums, der Positionierung der Musiker:innen auf dem Markt der Aufmerksamkeit usf. Es geht bei der Frage nach der Autonomie von Musik (Kunst) nur um die Freiheit von *äußeren*, sozial heteronomen und der Musik bzw. den Musiker:innen oktroyierten Funktionalisierungen. Es geht darum, dass die Kunst nicht mehr von der Aristokratie oder der Kirche oder einem politischen Regime nur unter der Bedingung gefördert wird, diese und jene Aufgabe zu erfüllen, etwa durch die Wahl von Themen, Formaten, Gattungen, Besetzungen, vielleicht sogar durch die Bedienung eines bestimmten Ausdrucksspektrums, durch Anforderungen an Virtuosität (bei den Sänger:innen der Hofoper), durch bestimmte politische und ästhetische Vorschriften (in totalitären Regimes).

Das bedeutet aber nicht, dass Musik (Kunst) *keine Funktionen mehr erfüllen oder Inhalte zum Ausdruck bringen dürfe*. Es wäre unsinnig, etwa politisch motivierte Kompositionen von Luigi Nono oder Hans Werner Henze aufgrund dieser ihrer politischen Motivation als heteronom und damit ästhetisch irrelevant zu verabschieden. Theodor W. Adorno, dem man kaum Geringschätzung musikalischer Autonomie vorwerfen kann, hat einmal sehr grundsätzlich formuliert: „Kunst bedarf eines ihr Heterogenen, um es zu werden. Sonst hätte der Prozeß, der dem Gehalt nach jedes Kunstwerk in sich selbst ist, keinen Angriffspunkt, lief[e] in sich leer“ (Adorno 1965/2003, 439f.). Und spezifisch auf die Musik bezogen wird diese Position mit aller Schärfe deutlich an einer Bemerkung über außermusikalische Konnotationen des musikalischen Ausdrucks in den Werken von Johannes Brahms (also dem Komponisten, der dem 19. Jahrhundert als *der* Vertreter der „absoluten Musik“ galt): Diese Ausdrucksaspekte könnten „nur solche bestreiten, deren musikalische Fähigkeit jenes Zusatzes von Außermusikalischem enträt, ohne den kein Musikalisches ist.“ (Adorno 1965/2003, 441) Dieses Außermusikalische, die in der Musik sedimentierte gesellschaftliche Erfahrung, war die Voraussetzung für Adornos Musiksoziologie.

Nun gibt es bekanntlich Grenzfälle, an denen fraglich erscheint, ob z.B. politische oder auch andere Zwecksetzungen Vorgabe von außen oder Motivation von innen sind, zumal ja beides gleichzeitig der Fall sein kann. Die seltsame Rolle, in die Komponisten der Arbeiterbewegung wie Hanns Eisler oder Paul Dessau in der DDR gerieten, wirft Fragen solcher Art auf. Einerseits hatten sich diese Komponisten schon vor 1949 der „Parteidoktrin“ untergeordnet (und was die Vorgabe „sozialistischer Realismus“ in der Musik bedeutete, war, etwa im Vergleich zur Bildenden Kunst, ohnehin notorisch vage). Andererseits wird man ihre Musik vor und nach 1949 kaum restlos als eine unambitionierte Erfüllung dieser Parteidoktrin ansehen wollen (wie das etwa bei Ernst Hermann Meyers *Mansfelder Oratorium* von 1950 der Fall sein mag). Der Streit um Dessaus Oper *Das Verhör des Lukullus* (1949), die erst nach einer Umarbeitung ab 1951 unter dem Titel *Die Verurteilung des Lukullus* öffentlich aufgeführt werden durfte; die Verhinderung von Eislers Komposition seines eigenen Librettos zu *Johann Faustus* im selben Zeitraum zeigen die Bruchlinien. Im Ganzen lässt sich auch über die spätere Musikgeschichte der DDR wohl sagen, dass ihre bedeutendsten Werke gegen die (freilich selten wirklich klar gezogene) offizielle Linie entstanden sind. Die Autonomie, die sich in dieser Selbstbehauptung gegenüber einer doktrinären Kulturpolitik zeigte, lässt sich als bedingte Negation verstehen – eine auch in den übrigen Künsten spürbare und produktiv wirksame Spannung, die nach 1989/90 in sich zusammenfiel. Die Marktbedingungen, die die Komponisten der nunmehrigen Ex-DDR vorfanden – nicht nur monetäre, auch solche der (medialen) Aufmerksamkeit – erwiesen sich danach als die härteren (und effizienteren) Gegenspieler.

3. Soziale Funktion schließt formale Autonomie nicht aus, soziale Autonomie herrscht niemals ganz

Scheinbar unbegrenzte Subtraktibilität und Imprintabilität der Musik, die zuweilen subtile Dialektik von äußerer Zwecksetzung/Funktionalisierung und künstlerischer Intention – deutlich wird, dass die ganze Frage von Heteronomie und Autonomie von Musik mit äußerster Sorgfalt diskutiert werden muss. Ich habe vorgeschlagen, drei Dimensionen musikalischer Autonomie zu unterscheiden (Fuhrmann 2018, passim). Zwei davon sind schon zur Sprache gekommen, nämlich das „medienontologische Apriori“, d.h. die eigene Ordnung des musikalischen Materials jenseits aller äußeren Vorgaben,[4] und die Freiheit von oktroyierten Funktions- oder Zwecksetz-

[4] Ich rede also nicht einem Essentialismus des Mediums („Klang“, „Farbe“ etc.) das Wort, wie man ihn Clement Greenberg unterstellen kann (Greenberg 1957/2021), sondern einer jeweiligen kulturellen, d.h. lokalen und historischen Konkretion des Mediums Klang zu materialen Konstellationen, die vieles eröffnen (in Tonsystemen etwa zwischen der ostasiatischen Pentatonik einerseits und dem Einbezug von Viertel-, Drittel- und Sechsteltönen der altgriechischen, arabischen oder indischen Kunstmusik), aber, zumindest in traditionellen Zusammenhängen, auch viele Wege verschließen. In mancher Hinsicht ließe sich behaupten, dass in der Entwicklung der Neuen Musik nach 1945 das Material immer mehr zum Medium geworden ist, oder anders gesagt, dass Kompo-

zungen durch gesellschaftliche Institutionen. Die dritte bezieht sich auf die interne Organisation des musikalischen Kunstwerks (der Improvisation, Performance), die sich trotz äußerer Vorgaben (z.B. Texte) und Funktionen (z.B. im religiösen Kult) in beträchtlicher Weise entfalten kann:

1. Die Autonomie des medienontologischen Apriori: die Eigengesetzlichkeit und Eigensinnigkeit der musikalischen Materialordnung
2. Soziale Autonomie: Gesellschaftliche Garantie der Freiheit der Kunst von äußeren Einflussnahmen
3. Ästhetische Autonomie: Interne Organisation durch kompositorische Verfahren im musikalischen Werk (Improvisation, Performance)

Entgegen verbreiteter Kurzschlüsse fallen die Dimensionen 2 und 3 nicht zwingend zusammen. Äußere (soziale) und innere (künstlerische) Autonomie sind historisch nicht gleichzeitig entstanden und voneinander unabhängig. Beim Blick auf die europäische Musik lässt sich schon seit dem Spätmittelalter eine Steigerung der internen, selbstbezüglichen Komplexität feststellen (ausgeführt am Beispiel der Messvertonungen in der Renaissance in Fuhrmann 2018). Dagegen wird ästhetische Autonomie als soziales Postulat – sowohl im Sinne einer Befreiung der Kunst von gesellschaftlichen Funktionen als auch im Sinne eines neuen, rein auf die interne Formensprache konzentrierten Wahrnehmungsregimes – erst seit dem späten 18. Jahrhundert, bei Karl Philipp Moritz (1788/2023) und Immanuel Kant (1790/[18]2006), theoretisch gerechtfertigt und zugleich in den Institutionen des bürgerlichen Literatur-, Kunst- und Musiklebens (Buchmarkt, Museum, Konzert) realisiert.

So ist die kunstvolle Konstruktion eines Werks – also die dritte Dimension – nicht erst unter den Auspizien seiner sozialen Autonomie möglich geworden. Da die gleichzeitigen Werke der Bildenden Kunst bekannter und anschaulicher sind, ist hier ein Seitenblick am Platz. Denn nur wenige würden wohl behaupten, die Gemälde von Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Giovanni Bellini, Leonardo da Vinci, Michelangelo u.v.a. seien keine Kunstwerke, nur weil sie eine Funktion erfüllten (als Altar- oder Andachtsbilder, als zur religiösen oder weltlichen Memoria in Auftrag gegebene Porträts und so fort).[5] Dass wir diese Funktion in den Kunstinstitutionen gewissermaßen durchstreichen oder ausklammern und nur noch den ästhetischen Rest übriglassen, wäre diesen Künstlern vielleicht unverständlich erschienen, aber diese Form der De- bzw. Rekontextualisierung ist keineswegs ein Phänomen, das sich nur im Umgang mit vormoderner Kunst zeigt. „Erst indem wir zum Beispiel ein Altarbild oder eine Coladose ins Museum überführen, also den sozialen Kontext, die Traditionszugehörigkeit auflösen, überantworten wir den Gegenstand der ästhetischen Betrachtung." (Busch 1987, 21)

Im Bereich der Musik muss man nur an die bedeutende Rolle denken, die die unzweifelhaft unter *sozialem* Aspekt heteronome, in ihrer Verknüpfung von Ausdruck und Konstruktion jedoch beträchtliche Komplexitätsgrade erreichende Musik Johann Sebastian Bachs für die meisten sozial autonomen Komponisten des 19. Jahrhunderts und auch viele des 20. Jahrhunderts gespielt hat. Diese Leistung wäre nicht möglich gewesen ohne die innere, musikalisch autonome Gestalt von Bachs Werken. Wie Lydia Goehr die Ansicht zu vertreten, Komponisten wie Bach seien durch ihre Dienstaufgaben daran gehindert worden, ein wirklich autonomes Werk zu schaffen (beispielsweise durch äußere Vorgaben wie die Form der gottesdienstlichen Kantate, die Verwendung von protestantischen Choralmelodien),[6] verkennt die Inspiration, die Komponist:innen gerade in heteronomen Vorgaben entdecken können. Beethovens *Diabelli-Variationen*, die sich

---

nist:innen nun in eigener Initiative ihre Schneisen schlagen und Ordnungen schaffen oder verweigern müssen. Zu der Unterscheidung zwischen Material und Medium vgl. Grüny 2024, 51–53.

5 Vgl. dazu jedoch Belting 1990.

6 Goehr 1992, z.B. 178: „Whatever advances in composition and performance were initiated first by Monteverdi and much later by Bach, those composers were still unable for the same sorts of reasons to exercise the independence characteristic of an autonomous and work-based practice."

dem Kompositionsauftrag des Verlegers Anton Diabelli verdanken, eine Variation über einen von ihm selbst komponierten trivialen Walzer zu schreiben, sind nur ein beliebig herausgegriffenes Beispiel für diesen Sachverhalt.

Andererseits garantiert die soziale Autonomie der Kunst – also die zweite Dimension – noch nicht die Freiheit der Musiker:innen und Komponist:innen. Zum einen gibt es nach wie vor traditionelle, abhängige Tätigkeiten, etwa in der Kirchenmusik, und neue sind in den Medien (Film, Fernsehen, Computerspiele, Werbung usw.) hinzugekommen. Zweitens sind die meisten professionellen Musiker:innen, sei es im Orchester oder in der Studioarbeit, keineswegs frei, ihre eigene Musik zu machen. Vor allem aber ist die im bürgerlichen Zeitalter errungene Autonomie der Kunst ja nur die Kehrseite des Faktums, dass sie ihren Wert nun zu Markte tragen muss. Für alle kommerzielle Musik ist das bekannt, aber auch die zeitgenössische Kunstmusik hat ihre Ökonomien: Ökonomien der Aufmerksamkeit, die sich in Medienberichten und Anerkennung in der Peer-Group, in Stipendien, Kompositionsaufträgen, Einladungen und nicht zuletzt in Lehrtätigkeit oder sogar in einer Hochschulprofessur niederschlagen (vom Komponieren allein leben können nur die wenigsten). Eine kunstsoziologische Untersuchung zu „Praktiken des Komponierens“ zeigt denn auch, dass zeitgenössische Komponist:innen keineswegs aus innerem Schaffenstrieb, sondern erst nach Erhalt eines konkreten Kompositionsauftrags ihr Werk beginnen; dass sie sich von konkreten Besetzungen und Aufführungsorten, ja teilweise von Musiker:innen inspirieren lassen, und dass sie Produktionsmedien vom Bleistift über ein Instrument bis zur Computersoftware auch spielerisch und experimentell nutzen (Zembylas und Niederauer 2016, 1. Kapitel). Und die Autonomie des Komponierens gerät auch dort an ihre Grenzen, wo ungeschriebene Tabus gegenwärtiger Produktion, etwa die Vermeidung der Tonalität, herrschen (Zembylas und Niederauer 2016, 157).

4. Attacken und Verdächtigungen

Die soziale Autonomie der Musik (Kunst) stellt die Künstler:innen, die ästhetische Autonomie das Kunstwerk außerhalb aller Lebenszusammenhänge und -bedürfnisse – zumindest theoretisch. Heute neigt man dazu, diese Trennung von Kunst und Leben – das „Reich der Freiheit“ und das „Reich der Notwendigkeit“, wie Karl Marx sie nannte – als bürgerliche Ideologie anzusehen und in Frage zu stellen (Martens 1974). Gerade die Wiedervereinigung dieser getrennten Sphären war ja das Anliegen der historischen Avantgarden vor und nach dem Ersten Weltkrieg gewesen, die man getrost als antibürgerlich bezeichnen darf (Bürger 1974). Weitere Strömungen des 20. Jahrhunderts haben sich die Kritik/Entlarvung des Kunstbegriffs, der Kunstinstitutionen, des Kunstwerks, des Kunstmarkts, des Kunstpublikums, der Figur des Künstlers/der Künstlerin und was es dergleichen mehr gibt auf ihre Fahnen geschrieben. Die prominente soziologische Lesart Pierre Bourdieus desavouiert die bürgerliche Kunstpflege insgesamt als eine bloße symbolische Verteidigung des eigenen Status durch die Anhäufung „kulturellen Kapitals“ (Bourdieu 1982).

Nichtsdestoweniger ist die Autonomie der Kunst durch diese Attacken keineswegs ins Wanken geraten. So hält das deutsche Grundgesetz in Artikel 5, Absatz 3 die Freiheit der Kunst (und der Wissenschaft, Lehre und Forschung) fest. Und auch wenn die Begriffe der Autonomie und der Freiheit nicht vollständig deckungsgleich sein sollten, so sind sie doch soweit verwandt, dass man darin auch eine Bestätigung der Kunstautonomie sehen mag.

Schließlich hat eine andere prominente soziologische Theorie die Autonomie der Kunst als notwendige Folge der funktionalen Differenzierung betrachtet, die die moderne Gesellschaft auszeichne (Luhmann 1995). Dass die Kunst im Zuge dieser Modernisierung ihre Abhängigkeit von mächtigen Patronen und repräsentativen Funktionen mit der Abhängigkeit vom Kunstmarkt erkaufen musste – einer Ökonomie nicht nur der Preise, sondern auch der Aufmerksamkeit –, ist aus dieser Theorie heraus weder Betriebsunfall noch Verhängnis, sondern gehorcht eben der Systemlogik, in der ja nicht nur die Kunst, sondern auch die Wirtschaft (und die Politik, das Recht, die Religion usw.) sich funktional ausdifferenziert haben.

5. Verfransungen der Künste und die Frage nach der medienontologischen Autonomie der Musik

Seit der Wende zum 21. Jahrhundert wird die Autonomie der Kunst jedoch immer öfter in Frage gestellt. Nicht nur von autoritären und totalitären politischen Regimes, die in dieser Hinsicht an linke wie rechte Traditionen des 20. Jahrhunderts anschließen, und nicht nur von (identitäts)politisch bewegten Aktivist:innen, die die Kunst in ähnlicher Weise als Propagandainstrument genutzt sehen wollen. Wie unter 2. ausgeführt, ist politisches Engagement von Kunst bzw. Künstler:innen an und für sich auch unter den Bedingungen von Autonomie legitim (wie es ästhetisch überzeugend umgesetzt werden kann, müssen wir hier zum Glück nicht erörtern). Zunehmend – und das wäre die erste der zwei gegenwärtigen Tendenzen, die hier zu erörtern sind – scheint sich aber derzeit in der Gesellschaft das Gefühl zu verbreiten, dass Kunst generell sich durch irgendeine Art von Engagement legitimieren sollte, um aus dem Mief reiner Selbstbezüglichkeit herauszukommen (drei sehr unterschiedliche Perspektiven auf die gegenwärtige Situation bieten Rauterberg 2019, Ullrich 2022 und Robert 2024).

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, diesen Befund zu interpretieren. Wenn man sich nicht der (unter 4. diskutierten) Lesart verschreiben will, dass Autonomie ein ideologisches Konstrukt des bürgerlichen Zeitalters war und mit diesem vergangen ist, dann liegt die Vermutung nahe, dass die Suche der Kunst nach Kontexten, Motivationen und sogar (neuen) Funktionen eine Folge, vielleicht sogar eine Art Pathologie ihrer Autonomie ist (vgl. dazu die Überlegungen in Luhmann 1986/2008, 185–188). Erinnern wir uns nochmal an Adornos Satz: „Kunst bedarf eines ihr Heterogenen, um es zu werden“ (Adorno 1965/2003, 439f.). Innerhalb des selbstbezüglich verfahrenden Kunstbetriebs scheint die Frage nach diesem Heterogenen immer dringlicher zu werden. Die Entstehung der Konzeptkunst, die nicht nur, aber vor allem auch den Begriff und die Institution der Kunst selbst befragte, hat dieses Heterogene dieser die Kunst ermöglichenden Bedingungen, das scheinbare Außen der Kunst in das Kunstwerk mit hinein geholt. Und diese Bewegung setzt sich fort: Der Einsatz audiovisueller Medien kann potenziell alles „Wirkliche“, alles Heterogene dokumentieren und damit zugleich (vielleicht unfreiwillig) ästhetisieren. Hinter all dem kann man mit Luhmann „Unsicherheiten in bezug auf ihre [der Kunst] gesellschaftliche Funktion [vermuten], die bei anderen Funktionssystemen Hauptbezugspunkt systemimmanenter Reflexion ist.“ (Luhmann 1986/2008, 187)

Wie immer man es sich zu erklären versucht: Die Idee, dass die Kunst (und auch die Wissenschaft) jenseits von Parteinahme und Engagement existieren kann bzw. existieren können sollte, dass sie also autonom sein soll oder wenigstens darf, wird, wenn nicht alles täuscht, immer fragwürdiger. Die 2022 entbrannte Aufregung um das auf dem Kasseler Friedrichsplatz bei der *documenta fifteen* aufgestellte (und schon 2002 entstandene) Banner *People's Justice* des indonesischen Künstlerkollektivs Taring Padi und die darin von der deutschen Öffentlichkeit wahrgenommenen antisemitischen Stereotypen ist dafür typisch. Ob Kunst an sich politisches Engagement vertreten sollte, ist in der Debatte über dieses und vergleichbare Werke weniger in Frage gestellt worden als die den Bildern zugeschriebenen Inhalte (rein als Kunstwerk betrachtet ist *People's Justice* eher konventionell). Die Idee einer engagierten Kunst war hingegen der leitende Gedanke der *gesamten* Documenta, die – kuratiert vom indonesischen Kollektiv Ruangrupa – die Kunst des globalen Südens dokumentieren sollte. Interessant ist die Begründung. Die achtköpfige Findungskommission gab, so vermeldete die Deutsche Presse-Agentur (dpa) 2019, zu Protokoll: „Wir ernennen ruangrupa, weil sie nachweislich in der Lage sind, vielfältige Zielgruppen – auch solche, die über ein reines Kunstpublikum hinausgehen – anzusprechen und lokales Engagement und Beteiligung herauszufordern.“[7] Offensichtlich genügt es für eine Kunstausstellung nicht mehr, ein Kunstpublikum anzusprechen. Ein Jahr nach der Documenta, 2023, veranstalte-

[7] Hier zitiert nach https://www.tagesspiegel.de/kultur/kollektiv-aus-jakarta-wird-documenta-kuratieren-4041331.html.

ten Heinz Drügh und Moritz Baßler an der Goethe-Universität Frankfurt am Main eine Tagung mit dem bezeichnenden Titel „Gegenwartsästhetik. Postautonomie und Universalismus“.

Das diffuse gesellschaftliche Unbehagen an der Autonomie der Kunst, wie es schon im vorangehenden Abschnitt skizziert wurde, steht sicher auch hier im Hintergrund. Dass Kunst „kritisch“, besonders „gesellschaftskritisch“ sein und „politisch intervenieren“ soll, ist nun gewiss nichts Neues. Die Musik hat in diesem Zusammenhang – trotz des politischen Engagements ästhetisch so unterschiedlicher Komponisten wie Luigi Nono und Hans Werner Henze – solche öffentliche Stellungnahmen eher selten und meist über den Umweg von Sujets und vertonten Texten herausgefordert – man denke an die Uraufführungsskandale um Nonos Musiktheater *Intolleranza 1960* (Venedig 1961) und Henzes *Das Floß der Medusa* (Hamburg 1968), und an die unzähligen Versuche der politischen Aktualisierung historischer Opern durch das sogenannte Regietheater. Wie es jedoch aussieht, hat sich die Haltung mittlerweile grundlegend geändert: Mussten Nono und Henze ihr politisches Engagement noch gegen eine öffentliche Haltung durchsetzen, die die bürgerliche Kunst von Politik reinhalten wollte, so wird heute, wie das Beispiel der *documenta fifteen* zeigt, die Heteronomie von den Institutionen geradezu eingefordert.

Daneben steht eine zweite Tendenz, die mit der ersten zumindest Berührungspunkte teilt, aber zunächst einmal innerkünstlerischer Natur ist. Unter dem Gesichtspunkt der Frage nach der Autonomie betrachtet, ist es nicht die Zumutung der Heteronomie (also die Infragestellung der zweiten Dimension musikalischer Autonomie), sondern die Infragestellung ihres spezifischen Mediums, des Klangs, als konstituierendes Merkmal (also die Infragestellung der ersten Dimension). Die Rede vom medienontologischen Apriori des Klanglichen wird aus dieser Perspektive als fragwürdiger, zu überwindender Essentialismus wahrgenommen. Diese zweite Tendenz verdankt sich jener Entwicklung (in) der Kunst seit den 60er-Jahren, die Adorno, der ihre Anfänge wahrgenommen hat, als das Verfransen der „Demarkationslinien“ der Künste bezeichnete (Adorno 1965/2003, 432). Was Adorno als eine etwas irritierende, erklärungsbedürftige Tendenz erschien, gilt heute als fast schon verbindlicher State of the Art – wobei „Art“ im Wortsinne zu verstehen ist.

Dazu kommt, ebenfalls seit den 60ern, die Konzeptkunst, die Konzepte der Kunst, des Kunstbetriebs, der Gesellschaft thematisiert und damit in Frage stellt, die also von Ideen und nicht von Formen ausgeht. In ihrer Hochzeit wurde der Konzeptkunst die Austreibung des Ästhetischen, der ästhetischen Erfahrung aus der Kunst prophezeit; das hat sich nicht bewahrheitet, aber dennoch, so Peter Osborne, stehe die zeitgenössische Kunst im Zeichen der „Postconceptual Condition“ – man kann heute nicht mehr „ästhetische“ Kunst machen, ohne sich des Angriffs der Konzeptkunst auf die ästhetische Erfahrung bewusst zu sein (Osborne 2018a).

Weitgehend verschwunden sind damit aus weiten Teilen des aktuellen Kunstbetriebs Selbstverortungen dessen, was geschieht, im traditionellen Kanon der Schönen Künste. Was zuweilen noch „Bildende Kunst“, öfter aber nur noch „Kunst“ heißt, besteht längst nicht mehr ausschließlich aus Zeichnung und Malerei, Skulptur und vielleicht noch Architektur. Künstlerische Produktion besteht heute zum beträchtlichen Teil aus Installationen und Performances, die in vielfältiger Form Video- und Audioaufzeichnungen integrieren, digitale Mittel verwenden oder gleich nur im digitalen Raum existieren. Sie besteht aus sozialen Projekten und politisch-aktivistischen Interventionen, die im Extremfall nur noch durch das zuständige Ressort ihrer finanziellen Förderung als Kunst erkennbar sind oder sein wollen (Grüny 2024, 60). Vor allem besteht sie aus den Vermengungen und Vermischungen aller möglichen traditionellen und neuen künstlerischen Medien, oft in zeitlich sich vollziehenden, prozessartigen oder instabilen Geschehnissen. Rosalind Krauss (1999) hat dies als die „Post-Medium Condition“ der Kunst bezeichnet. Auch die traditionellen Gehäuse der Kunstarten, Museum oder Galerie, Theater oder Opernhaus, sind nicht mehr sicher vor Aktionen, in denen die Einbeziehung oder Provokation des Publikums, Bewegung, Körperlichkeit, quasi Rituelles, Tanz, Aktion, Situation, Klang, Schrift, Sprechen, Schreien, Singen, aber auch die konzeptualistische, z.B. postkoloniale Reflexion von Ort, Institu-

tion, gesellschaftlichem Ritual und so weiter zum Material gehören. Klanglichkeit, auch musikalische (was immer das dann konkret heißt), kann in verschiedenster Weise bei all diesen künstlerischen Arbeiten – die wir fortan grob verkürzend einfach als *transmediale* bezeichnen wollen – zum Einsatz kommen.

Nichtsdestoweniger: Angesichts der Vielfalt dieser Formen künstlerischer Arbeit und auch angesichts der von Theoretikern wie Osborne ausgerufenen Situationsbestimmungen – die ja oft auch deutlich signalisieren, die Situation machtvoll bestimmen zu wollen – , hat sich ein Großteil der zeitgenössischen Musik merkwürdig ungerührt in ihrer monomedialen Form, dem auditiven Kanal, bewahrt. Und in dieser Resistenz gegenüber dem Transmedialen, „was heute zumeist auf einen Wechsel in den Bereich der alles und alle willkommen heißenden oder auch verschlingenden bildenden Kunst hinausläuft" (Grüny 2024, 56), bewahrt sich die Musik als eigenständige, wenn auch vielleicht nur noch ehemals Schöne Kunst so integer wie sonst nur die Literatur. Vielleicht gibt es heute mehr relevante Komponist:innen, die noch Werke im ganz traditionellen Sinn (wenn auch nicht Klangbild) schreiben, als es relevante Künstler:innen gibt, die traditionelle Tafelbilder oder Skulpturen schaffen – doch wer will sich schon anmaßen, das beurteilen zu können. Der gleichsam traditionelle Bereich der für den Konzertsaal und für die Aufführung durch professionelle (oft hoch spezialisierte) Ensembles geschriebenen Kompositionen bleibt in sich jedenfalls erstaunlich stabil, wenn er auch, aufs Ganze des Musiklebens betrachtet, nur ein sehr kleines Marktsegment ausmacht.

Hinter diesem Befund kann man sicher institutionelle Kausalitäten vermuten: Schließlich gibt es von der Pianistin bis zum Orchester hochtrainierte Virtuos:innen, die das Produzieren von Klängen perfektioniert haben, es gibt Musikhochschulen, Opern- und Konzerthäuser, die sich auch mal transmedialen Kunstprojekten öffnen, das aber nicht zum Alltagsgeschäft rechnen. (Freilich galt das alles für den Bereich der Bildenden Kunst auch einmal.) Und auch die Festivals, die mehr an dieser Entwicklung interessiert sind, wie etwa die Berliner MaerzMusik oder die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, tragen immer noch die traditionelle Kunstsparte im Namen. Schließlich sorgen Audio-Medien vom Radio über die wieder auferstandene Vinyl-Schallplatte bis hin zum Streamingdienst dafür, dass Musik (wenn auch in quantitativ eher geringem Ausmaß zeitgenössische Kunstmusik) als primär auditives Phänomen wahrgenommen wird.

Indessen scheint mir die Beharrungsfähigkeit der „tönend bewegten Formen" (Hanslick 1854/1990) nicht bloß auf der Trägheit des Bestehenden zu beruhen. Vielleicht verhält es sich, paradoxerweise, auch so, dass gerade die Ubiquität der Musik, von der anfangs die Rede war, ihre Anschmiegsamkeit an jeden Kontext, verhindert, dass transmediale künstlerische Unternehmungen überhaupt als ein Angriff auf die Autonomie der Musik wahrgenommen wurden. Wo überall irgendwas im Hintergrund dudelt, tut es das nun also auch bei transmedialen Kunstprojekten. Wo man sich im Bereich der Popmusik seit den 80ern an Videos und immer spektakulärer werdende multimediale Auftritte gewöhnt hat, kann umgekehrt der Einsatz von Licht, Video, Digitalität usw. in der zeitgenössischen Kunst kaum noch den Musikbegriff revolutionieren.

Es überrascht nicht, dass manche Theoretiker mit dieser Situation unzufrieden sind. Peter Osborne, dessen Proklamation einer „Postconceptual Condition" vom herrischen Gestus einer geschichtsphilosophischen Verfügung nicht weit entfernt ist, hat dieses hartnäckige Festhalten am Medium Klang an der zeitgenössischen Musik kritisiert, zugleich aber die Geltung seiner Gegenwartsdiagnose zu beweisen versucht. Das gelingt ihm jedoch nur mit dem Taschenspielertrick, die präkompositorischen Materialordnungen der seriellen Musik der 1950er als „conceptual", die klingenden Ergebnisse als „aesthetic" zu bezeichnen – so, als ob es präkompositorische Materialordnungen nicht schon im Spätmittelalter gegeben hätte, und als ob eine solche Ordnung schon ein Konzept sei (Osborne 2018b). G Douglas Barrett (2016) eröffnet sein programmatisch betiteltes Buch *After Sound* mit einem Generalangriff auf das Konzept des Klangs (Sound) als grundlegendem Medium der Musik, um von dort aus sein Konzept einer „critical music" zu be-

gründen, die notwendig Diskursivität, Bedeutung als zentrales Moment politischer Kritik in sich aufnehmen müsse. Schon zuvor hatte Seth Kim-Cohen (2009) mit Bezug auf Sound Art („Klangkunst": Klanginstallationen und Vergleichbares) für eine „non-cochlear art" plädiert (die Cochlea oder Gehörschnecke ist der Ort im Innenohr, an dem Schallwellen in Klangeindrücke umgewandelt werden). In Deutschland ist es wohl primär ein Komponist, Johannes Kreidler, der aus der oben beschriebenen Tendenz der transmedialen Kunst die Konsequenzen auch für die Musik zieht und seine Musik, für die er den Titel „Neuer Konzeptualismus" in Anspruch nimmt, nicht mehr nur noch mit klingendem Material gestaltet: Die institutionelle Kontextualisierung seiner Musik ist ihm ebenso Material wie Film, Raum, Performance und so weiter. „[D]ie Instrumente können weitergedacht werden in Richtung Skulptur und Objektkunst, die Noten sind auch Grafik, und als Konzept berührt Musik alle anderen Kunstsparten. Zum Korpus gehört auch Nicht-Ästhetisches, Halb- und Pseudo-Ästhetisches, die Konzepte und der Diskurs." (Kreidler 2014, 16)[8] Auch Kunstphilosophen wie Daniel Martin Feige (2017) oder Christian Grüny (2024) scheinen eher der transmedialen Entgrenzung des Musikbegriffs zuzuneigen.

Auf der anderen Seite des Spektrums, in der Hochhaltung der traditionellen medienontologisch bestimmten Autonomie der Musik und eines vor allem als Konfiguration von Klängen bestimmtes Kunstwerks, stehen viele Vertreter der analytischen Philosophy of Music – beispielhaft sei eine ältere Arbeit von Peter Kivy (1990) genannt –, die allerdings meistens eher vom klassisch-romantischen Standardrepertoire ausgehen, sowie die Arbeiten von Gunnar Hindrichs (2014, v.a. 2021) und Christoph Haffter (2023), die sich entschieden auf die Gegenwartsmusik beziehen.[9]

Wie sinnvoll erscheint es angesichts der geschilderten Tendenz, an der (westlichen) Idee von Musik als einer primär cochlearen Kunst der Klänge festzuhalten? Auch wenn diese Frage sich letztlich nur im geschichtlichen Prozess entscheiden wird, möchte ich diese Überlegungen doch mit einem Plädoyer dafür beschließen, dass diese Idee und die darauf beruhende ästhetische Praxis nach wie vor bewahrenswert sind. Das Argument verhält sich komplementär zu der schon oben vorgebrachten Überlegung, dass angesichts des allgegenwärtigen musikalischen Hintergrunds transmediale künstlerische Unternehmungen kaum als ein Angriff auf die Autonomie der Musik überhaupt wahrgenommen werden dürften, weil wir ohnehin schon *ad nauseam* von Klängen behelligt werden. Zudem ist Musik – von der katholischen Liturgie über die Geschichte von Oper und Ballett bis zur Filmmusik und natürlich zum Pop – schon historisch betrachtet in zahlreiche transmediale Zusammenhänge verflochten worden, auch und gerade nach der Institutionalisierung ihrer sozialen Autonomie. Und immer ist in diesen Zusammenhängen die Konzentration auf das Klangliche in der einen oder anderen Weise provinzialisiert worden – niemand, der ein Wagner'sches Musikdrama auf der Bühne *sieht*, kann sich mit ungeteilter Aufmerksamkeit darauf konzentrieren, es zu *hören*.

Zweifellos werden künftige musikalische Werke in stärkerem Maße als bisher auf neue Medien zurückgreifen. Wo das so geschieht wie in Simon Steen-Andersens *Piano Concerto* (2014), das von Haffter (2023: 84–102) als exemplarisch für die Situation der Gegenwartsmusik analysiert wurde, wird die Geschichte der Gattung Klavierkonzert zugleich reflektiert und dekonstruiert, durch Videoeinspielungen und einen virtuellen zweiten Partner des Pianisten. Der entscheidende Punkt ist, dass diese zusätzlichen medialen Ebenen weder bloße Illustration noch irritierender „Kontrapunkt" sind, sondern aus der zugrundeliegenden Idee einer Reflexion und Dekonstruktion dieser Gattung erwachsen. Die traditionelle mediale Ebene der Musik, die Klanglichkeit, wird in *Piano Concerto* gedanken-, kunst- und humorvoll erweitert. Es ist jedoch keines-

[8] Vgl. auch Kreidler 2016, auch auf https://independent.academia.edu/JohannesKreidler dokumentiert. Dort finden sich auch weitere Texte.

[9] Haffter setzt sich explizit und ausführlich mit der „Verschränkung der Künste" auseinander, wie er es nennt (2023, 161–181).

wegs ausgemacht, dass diese Art von transmedialer Erweiterung zwingend in jedem Stück zeitgenössischer Musik zu erfolgen habe.

Vielmehr erscheint es gerade angesichts der allgegenwärtigen akustischen Umweltverschmutzung – und ich schreibe diese Zeilen in einem norddeutschen Regionalzug mit einem in unmittelbarer Hörweite traktierten Computerspiel als Soundtrack – erstrebenswert, die Kunst des Hörens, wie sie wohl d'Alembert (im „Discours préliminaire" zur *Encyclopédie*) als erster benannt hat, nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. Klänge nicht nebenbei an der Peripherie der Aufmerksamkeit vorbeiziehen zu lassen, wie es durch die von einem bekannten schwedischen Streamingdienst initiierte „Kultur" der Playlist (Music to Study, Relax, Work out etc. etc.) mit erstaunlich wenig Widerstand direkt in den Alltag des Hörens eingegangen ist, sondern im Zentrum fokussierter ästhetischer Erfahrung als sinnhaften Zusammenhang zu erfahren: spröde oder berauschend, opak oder karg, aggressiv oder fragil, als Herausforderung oder Verlockung, als dorniges Rätsel oder taghelle Mystik. Erst wenn man diese Erfahrung als einen lang anhaltenden Moment konzentrierter Sammlung zu er- und durchleben gelernt hat, kann man sich auf transmediale Kunst einlassen, ohne sie als Symptom des grassierenden Aufmerksamkeitsdefizits zu verstehen. Ob dafür jedoch der Begriff, den wir uns von Musik machen, und die Praktiken, die wir damit verbinden, von Grund auf zu revidieren wären, bezweifle ich sehr.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1965/2003): Die Kunst und die Künste, in: *Gesammelte Schriften* 10,1: *Kulturkritik und Gesellschaft I*, hg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 432–453 (auch in: *Die Kunst und die Künste*, hg. von Bertram, Deines und Feige, 59–78).

Barrett, G Douglas (2016): *After Sound: Toward a Critical Music*, Bloomsburg Academic, New York u.a.

Belting, Hans (1990): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, C. H. Beck, München.

Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Busch, Werner (1987): Kunst und Funktion – Zur Einführung in die Fragestellung, in: *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, Bd. 1, hg. von Werner Busch, Piper, München und Zürich, 5–26.

Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Fuhrmann, Wolfgang (2018): Drei Dimensionen des Autonomie-Begriffs – und die Frage nach der Entstehung des musikalischen Kunstwerks, in: *Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik. Musikwissenschaftliche Antworten auf Musikphilosophie*, hg. von Nikolaus Urbanek und Melanie Wald-Fuhrmann, J. B. Metzler, Stuttgart, 139–155.

Goehr, Lydia (1992): *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Clarendon, Oxford.

Greenberg, Clement (1957/2021): Modernistische Malerei, in: *Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, hg. von Georg W. Bertram, Stefan Deines und Daniel Martin Feige, Berlin 2021, 49–58.

Grüny, Christian (2024): *Das Nachleben der Künste. Von Kunst und Künsten zu Materialien und Orten*,: J. B. Metzler, Stuttgart (Ästhetiken X.0).

Haffter, Christoph (2023): *Musikalischer Materialismus. Eine Philosophie der zeitgenössischen Musik*, Velbrück, Weilerswist .

Hindrichs, Gunnar (2014): *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Suhrkamp, Berlin.

Hindrichs, Gunnar (2021): Musikphilosophie aus ästhetischer Vernunft. In: *Perspektiven der Musikphilosophie*, hg. von Wolfgang Fuhrmann und Claus-Steffen Mahnkopf, Berlin 2021, 43–58.

„jrule flash“ (2013): „Speech to music audio illusion“ (https://www.youtube.com/watch?v=p15yotobgmk).

Kant, Immanuel (1790/[18]2006): *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Wilhelm Weischedel, Suhrkamp, Frankfurt a. M. (Werkausgabe Band 10).

Kim-Cohen, Seth (2009): *In the Blink of an Ear: Toward a Non-cochlear Sonic Art*, Continuum, New York.

Kivy, Peter (1990): *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Cornell University Press, Ithaca und London.

Kramer, Lawrence (2002): *Musical Meaning: Toward a Critical History*, University of California Press, Berkeley.

Krauss, Rosalind (1999): *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (Walter Neurath Memorial Lecture), Thames & Hudson, London .

Kreidler, Johannes (2014): Der erweiterte Musikbegriff, Erstdruck in: *Katalog zu den Donaueschinger Musiktagen*, hier zitiert nach https://independent.academia.edu/JohannesKreidler.

Kreidler, Johannes (2016): Der aufgelöste Musikbegriff. Zerfalls- und Konsolidierungsmomente des Begriffs der „Musik“ heute, in: *Musik & Ästhetik* 20 (2016), Heft 80, 85–96.

Luhmann, Niklas (1986/2008): Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: Niklas Luhmann, *Schriften zu Kunst und Literatur*, hg. v. Niels Werber, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 139–188.

Luhmann, Niklas (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Martens, Ekkehard (1974): „Das Reich der Notwendigkeit“ und „Das Reich der Freiheit“. Ein aristotelisches Lehrstück bei Marx, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 28, 114–119.

Moritz, Karl Philipp (1788/2023): Ueber die bildende Nachahmung des Schönen, in: *Sämtliche Werke*, Band 3: *Schriften zur Kunst- und Literaturtheorie*, Teil 1: *Text*, hg. von Martin Disselkamp, de Gruyter, Berlin und Boston, 10–42.

Osborne, Peter (2018a): *The Postconceptual Condition: Critical Essays*, Verso, London.

Osborne, Peter (2018b): The Terminology is in Crisis: Postconceptual Art and New Music, in: Osborne, *The Postconceptual Condition*, 184–199: 196f.

Rauterberg, Hanno (2019): *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus,* Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Robert, Jörg (2024): *Freiheit der Kunst. Genealogie und Kritik der ästhetischen Autonomie*, de Gruyter, Berlin und Boston.

Ullrich, Wolfgang (2022): *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*, Verlag Klaus Wagenbach.

Zembylas, Tasos und Niederauer, Martin (2016): *Praktiken des Komponierens. Soziologische, wissenstheoretische und musikwissenschaftliche Perspektiven*,: Springer VS, Wiesbaden.