

Peter Ablinger

KANN KUNST FORSCHUNG SEIN?

Oder:

"Was wir nicht beschreiben können, ist das, was uns glücklich macht"¹

Pauline Oliveros tauft Alvin Lucier geradewegs zum "Poeten der elektronischen Musik"², und Lucier scheint mit dem Titel durchaus einverstanden zu sein. Denn auf die Frage, ob er in seinen Werken und ihren heterogenen Materialien einen roten Faden erkennen könne, antwortet Lucier: "Ja, und zwar im Interesse an der Poesie dessen, was wir früher als Naturwissenschaft angesehen haben."³

Lucier ist eines der Paradebeispiele und Lieblingsopfer der künstlerischen Forschung. Die angebliche Wissenschaftlichkeit seiner Arbeitsweise soll im Bereich der Musik die wissenschaftliche Forschung als solche legitimieren. Aber lässt sich etwas Unwissenschaftlicheres denken als die "Poesie dessen, was wir früher als Naturwissenschaft angesehen haben"?

Die Kritik einer fälschlich unterstellten Wissenschaftlichkeit Luciers ist keineswegs erst meine Erfindung. Ihr bin ich schon vor Jahren, vielleicht Jahrzehnten begegnet, konnte aber die Quelle nicht finden. Bestimmt hat die eine oder andere Leserin eine Idee dazu. Das Hauptargument jener Kritik, wenn ich es recht erinnere, war, dass Lucier weit davon entfernt sei auch nur die geringste Erkenntnis zum Stand der Wissenschaft beizutragen, weil er sich um wissenschaftliche Zeitgenossenschaft gar nicht bemüht, sondern seine 'Poetiken' aus oft längst nicht mehr aktuellen Messmethoden der Frühgeschichte der wissenschaftlichen Moderne des 18. und 19. Jahrhunderts bezieht, also gewissermaßen noch aus dem mythologischen Zeitalter der Geschichte der Wissenschaft.

Das Gegenargument der Verteidiger einer angeblichen Wissenschaftlichkeit Luciers ist meist seine nicht weniger

¹ Fußnotenleser werden belohnt mit der Vorwegbeantwortung der Titel-Frage, die größtenteils negativ ausfallen wird. Ich habe den Eindruck, hier den Ritter von der traurigen Gestalt abzugeben, der seine Dulcinea, die Kunst, in allerhöchster Gefahr sieht und bereit ist, für sie heroisch jeden Windmühlenkampf auf sich zu nehmen, um die Kunst vor der Forschung zu retten. "Rettende" Argumente stehen aber dann doch, wie gewohnt, im Haupttext. Haupttext zuerst vorgetragen bei der Frühjahrstagung INMM, Darmstadt 2018; 2019 veröffentlicht in den Musiktexten, Heft 161, und in: *Erkundungen, Gegenwartsmusik als Forschung und Experiment*, Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 59, Schott.

² Pauline Oliveros: *Poet der elektronischen Musik*, in: Alvin Lucier: *Reflections*, Köln, MusikTexte Sonderband 1995, S. 8-11

³ *Poesie der Naturwissenschaft*, Interviews mit Douglas Simon, ebd. S. 186-197, hier S. 195.

angebliche "experimentelle" Haltung. Hören Sie, was Lucier selbst dazu zu sagen hat:

"People who don't like what I do would say that I'm doing experiments that any physicist can do."⁴

Leute, die seine Musik als "experimentell" bezeichnen, sind in Luciers Augen also Leute, die nicht mögen was er macht. Was in dieser Aussage klar mitschwingt, ist, dass Leute, die seine Kunst nicht mögen, sie lieber als 'Experiment' denn als 'Kunst' bezeichnen würden. Ihm geht es dagegen darum, das "was wir früher als Naturwissenschaft angesehen haben" nun als künstlerisches Material erscheinen zu lassen. Es geht um die Poesie, die daraus resultiert, einen kunstfernen Vorgang wie etwa das Ans-Gehirn-Anbringen von Elektroden auf einer Konzertbühne stattfinden zu lassen. Es geht um Verwandlung und Transfer: Das was "früher" Naturwissenschaft war, wird nun zur Kunst.

Und dafür dass auch ein Alvin Lucier, wenn's denn drauf an kommt, die wissenschaftliche Redlichkeit und Genauigkeit über Bord wirft, und der formalen musikalischen Stringenz opfert, meine ich sogar einen Beleg zu haben, den ich ausgerechnet in dem ach so rational angelegten "Experiment" *I am Sitting in a Room* gefunden habe.⁵

Die bekannteste Version des Stücks⁶ hat insgesamt 32 Iterationen oder Durchgänge durch den selben Text in der Gesamtdauer von etwa 45 Minuten die bei ihrer Erstveröffentlichung auf zwei Schallplattenseiten verteilt waren, 16 Durchgänge auf Schallplattenseite 1, 16 auf Seite 2. Die ersten 16 entwickeln sich linear und in Übereinstimmung zum gesprochenen Text, der gleichzeitig Konzept und künstlerische Intention des Stücks transportiert. Aber zwischen 16. und 17. Iteration gibt es einen Bruch, der dann zwischen 17. und 32. Iteration weiter aufklafft: Es mischen sich neue Frequenzen ins Spiel während andere zurückgedrängt werden. Dazu kommt, dass nun die Gesamttonhöhe des Spektrums ständig tiefer gleitet, sodass am Ende die Frequenzen von Ausgangs- und Endmaterial gänzlich inkompatibel geworden sind.

⁴ Aus: Robert Ashley: *Music with Roots in the Aether*, Gespräche mit Alvin Lucier, gefunden im Internet unter <https://vimeo.com/244882920>. Seite zuletzt besucht am 30.6.2018. Der zitierte Satz findet sich bei 1'36". Er ist gleichzeitig der Anfang meines Stücks *Alvin Lucier* aus der Serie *Voices and Piano*.

⁵ Ich hatte begonnen, mich mit *I am Sitting in a Room* zu beschäftigen, weil der ursprüngliche Plan für mein eigenes *Alvin Lucier*-Stück aus *Voices and Piano* der war, dafür - mit Luciers Erlaubnis - den von ihm gesprochenen Initialtext zu verwenden. Den Plan habe ich später aufgegeben. Siehe Fußnote 4.

⁶ auf "Lovely Music"; dort 1980 als LP erschienen und 1990 als CD neu herausgegeben.

[Nachzuhören im Internet: Alvin Lucier, *I am sitting in a room*, unter:
<https://www.youtube.com/watch?v=fAxHlLK3Oyk>
Die 17. Iteration, und ursprünglich die 2. Schallplattenseite, beginnt
genau bei 22:00 (Seite zuletzt besucht am 18.6.2018)]

Ich deute das so: Da "I am Sitting in a Room" eine wesentlich kürzere Vorgängerversion hatte⁷, entstand vielleicht erst im Zusammenhang mit der Langspielplatten-Produktion der Wunsch, das Stück auf beide Seiten auszudehnen, was ich für eine konsequente formale Entscheidung halte.⁸ Jedoch wurde offenbar in zwei Arbeitsgängen produziert. Vielleicht war anfangs nur die Länge einer einzelnen Schallplattenseite - 16 Iterationen - anvisiert, sodass im Zuge der Verlängerung in einem Set-up gearbeitet wurde, das sich nicht mehr 100% genau rekonstruieren ließ. Darüberhinaus wurde entweder eine andere Tonbandmaschine verwendet, oder die verwendete ist inzwischen instabil geworden und konnte ihre Geschwindigkeit nicht mehr halten.

Fazit: Form kommt vor Forschung.

Meine Kritik gilt hier übrigens zum geringeren Teil jenen Forschungen die sich mit dem Praktischen und Handwerklichen befassen, wie zum Beispiel die Auflistung sämtlicher Multiphonics bei einem bestimmten Blasinstrument. Wobei auch diese nicht ganz ungeschoren davon kommen, denn der künstlerische Wert einer solchen Griffabelle ist für mich freilich eine Fraglichkeit. Eine praktisch-kompositorische Anwendung bedeutet schließlich nichts anderes als die Benutzung von Schablonen. Und wenn das daraus entstehende Werk nicht selbst die Form und Struktur des Schablonenhaften, der redundant tabellarischen Anordnung und des Muster-Katalogs aufgreift und reflektiert, wie etwa im "chord catalogue" von Tom Johnson, ist der Anwendung solcher Schablonen eine Reduktion auf pure Handwerklichkeit und eine damit verbundene Kunstferne zu konstatieren. Wir müssten demnach also zum vorläufigen Befund kommen: Je mehr Forschung, desto weniger Kunst.

Ein anderes Fallbeispiel ist der gerade erwähnte Tom Johnson, der gern für eine angebliche Querverbindung zwischen Mathematik und Musik oder auch zwischen Rationalität und Musik herhalten muss. Nehmen wir also gleich mal seine "Rational Melodies" und überprüfen wir ihren rationalen und mathematischen Gehalt.

⁷ und zwar im Magazin "Source" mit beigelegter 10-inch Platte in der Dauer von 14:56.

⁸ Möglicherweise ließe sich sogar behaupten, dass der Aufstieg des Stücks zu einem Klassiker der neueren Musik erst durch die spätere lange Fassung ermöglicht wurde.



[Beispiel: Tom Johnson, Rational Melodies 3, Notenbeispiel. Mit Dank an Tom Johnson, Edition 75]

Gerne, allzugerne wird Tom Johnsons Musik für die Forschungswürdigkeit der Musik herbeizitiert. Aber die mathematische Stufe, die in diesem Beispiel erklommen wird dürfte etwa 2./3. Klasse Grundschule sein. Der eigentliche Charme oder die Provokation die das Stück dennoch zu bieten hat, ist ja gerade die unverschämte Unterforderung, die darin liegt, das ganz und gar Vorhersehbare und Über-Redundante DENNOCH auszuführen. Es liegt etwas unerhört Unvorhersehbares darin, das absolut Vorhersehbare zu tun. Und andere Stücktitel Tom Johnsons, wie z.B. *Power in Numbers*, scheinen die Magie der Redundanz denn auch unumwunden zu feiern. Wieder liegt das eigentliche Ereignis in der Zumutung der Form und keinesfalls in seinem wissenschaftlichen Erkenntnispotential.

Wissenschaftliche Forschung ist bekanntermaßen abhängig von Normen und Übereinkünften, von allgemein anerkannten Standards. Aber obwohl ich Vertretern und Sympathisanten der künstlerischen Forschung ausschließlich die wohlmeinendsten Absichten unterstelle, der Versuch die Kunst diesen Normen unterzuordnen, der Versuch also Kunst als Forschung betrachten zu wollen, läuft auf einen Zähmungsversuch hinaus, auf eine Domestizierung und Disziplinierung der Kunst, gegen die ich mich wehre.

Mein Anliegen in diesem Zusammenhang ist nicht die Produktion von Wissen, sondern vielmehr die Produktion von Nicht-Wissen.⁹ Orte oder Momente der Wort- und Begriffslosigkeit ... - nichts als ein offener Mund vielleicht - DAS zu erreichen oder bereitzustellen halte ich für die bei weitem edlere UND

⁹ Gösta Neuwirth, meinem ersten Kompositionslehrer, verdanke ich den fast gleich lautenden Begriff, den des "produktiven Nicht-Wissens".

schwierigere Aufgabe der Kunst als die Weitergabe von Information und Wissen - als jegliche Weitergabe oder Kommunikation überhaupt.

Kommunikationsverweigerung, freilich als kommunizierte Kommunikationsverweigerung, kann Intention oder Strategie der Kunst sein. Von den Segnungen der Redundanz haben wir gerade anhand der Musik Tom Johnsons etwas erfahren. Nun ein eigenes Beispiel aus dem Jahr 1994, welches zumindest in manchen seiner Aspekte Redundanz mit Kommunikationsverweigerung verknüpft, das 4-minütige Stück "Quadrat" aus der "Weiss/Weisslich"-Serie.

[Nachzuhören im Internet: Peter Ablinger, *Weiss/Weisslich 7, "Quadrat"*, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=DQdtUEmVQq8&feature=youtu.be> (Seite zuletzt besucht am 1.6.2018)]

Rauschen, ist per definitionem die Überforderung schlechthin, denn Rauschen, weißes Rauschen, stellt die Summe aller Klänge dar. Gleichzeitig - und wie in einer Engführung - hält Rauschen für uns auch noch die genau gegenteilige Zumutung bereit: die Unterforderung. Es scheint für mich diejenige akustische Situation zu sein, mit der wir noch weniger anfangen können als mit Nichts, mit der Stille. Das Nichts-Damit-Anfangen-Können ist das was mich in diesem Zusammenhang interessiert. Und als Stück gedacht, ist das "Quadrat" eines, das sich, wie andere Stücke zuvor, ausklinkt aus der klassischen Tradition ständiger Ausdifferenzierung und Komplexitätssteigerung, und zwar präzise an jenem Punkt, wo die maximale Information (alle Töne gleichzeitig) in maximale Entropie umschlägt, was im künstlerischen Kontext eben auch als Verweigerung von Information und Kommunikation erfahren werden kann.

Nun zum Untertitel dieses Aufsatzes: "Was wir nicht beschreiben können, ist das, was uns glücklich macht". Dies ist die Paraphrasierung einer Formulierung Alexandre Kojèves aus seinen Pariser Hegelvorlesungen der späten 1930er-Jahre, an einer Stelle wo er das "Verschwinden des Menschen und das Ende der Geschichte" diskutiert.¹⁰ Kojève fragt, was vom Menschen nach der Geschichte, nach der Negativität, nach allen Kriegen, nach der Arbeit und im Grunde auch nach dem Menschlichen eigentlich übrigbleibt, und er zählt auf, was "undefiniert" erhalten bleibt: "die Kunst, die Liebe, das Spiel usw., kurz alles, was den Menschen glücklich macht." Jahrzehnte später kommt Kojève zurück auf diesen Zustand, und relativiert das "glücklich" zu einem "befriedigt", was wohl zu lesen ist als "befriedigt und dumm", denn tatsächlich ist für

¹⁰ Die Diskussion ist entnommen aus: Giorgio Agamben: *Das Offene*, Frankfurt/Main, 2003, S. 15ff.

Kojève der Homo sapiens nun zum "posthistorischen Tier" geworden.

Es scheint mir das die charakteristische Geste des Philosophen zu sein, der, da er in der Sprache sich aufhält, kein dauerhaftes Jenseits der Sprache denken mag. Die Geste ist weitverbreitet bei den Philosophen, ich erwähne willkürlich Slavoj Žižek, der die Welt einteilt in einerseits Intelligibles (Differentielles, Signifiziertes) und andererseits in dumpfes Genießen. Es gibt nur "entweder / oder", nichts dazwischen, und nichts jenseits dieser Unterscheidung. Musik jedoch hat in dieser Unterscheidung noch keinen Ort. Sie ist weder auf das Intelligible, noch auf ein dumpfes Genießen zu reduzieren.

Ich schlage daher vor, noch ein paar Momente bei der "Dummheit" zu verweilen, und uns nicht zu scheuen, sie versuchsweise als konstitutiv für einen wesenhaften Aspekt der Musik oder Kunst anzusehen.

Im "Datenkapitalismus ist Wissen und Erkenntnis zum Geschäftsmodell geworden" schreibt Stefan Wagner, in: *Künstlerische Forschung, Ein Handbuch*.¹¹ Wissen ist Kapital und der Kapitalismus gibt sich als alternativlos. Als eine der letzten bislang nicht vollständig domestizierten Domänen soll nun auch die künstlerische Kreativität diesem Geschäftsmodell folgen. Und damit nicht genug: Die Alternativlosigkeit soll auch noch begrüßt werden, man ist genötigt ihr mit Freuden zuzustimmen. Jeder ist kreativ oder hat es zu sein, und es muss auch noch Spaß machen - wohlgemerkt: es MUSS Spaß machen, das ist ein Imperativ. Wenn aber Produktivität und Kreativität zum umfassenden und alternativlosen Paradigma geworden sind: was heißt das für eine widerständige Kunstauffassung? Kann es sein, dass wir anstatt Wissens-Produktion nichts dringender benötigen als wirksame Strategien der Verdummung?¹²

Dieter Mersch hat in seinem Vortrag "Ästhetische Komposition als Forschung" - wie mir schien, nicht ohne Genuss an der Paradoxie - das Werk als dasjenige beschrieben, das nur unter der Bedingung des Nicht-Denkens entstehen kann¹³. Und vom Nicht-Denken ist es nicht weit zum Nicht-Können.

¹¹ *Künstlerische Forschung, Ein Handbuch*, Zürich-Berlin, 2015, S. 274.

¹² *Strategies of Stupidity* hieß im Februar 2016 ein Seminar, das ich an der University of Huddersfield gehalten hatte. Davon sind ein paar Dinge hier eingeflossen.

¹³ Und zwar anhand von Alvin Luciers Stück *Music For Solo Performer* (1965). Dieter Mersch: *Kunst als Forschung*, Frühjahrstagung INMM 2018.

Giorgio Agamben meditiert in "Die Erzählung und das Feuer" über das Nicht-Können¹⁴, und kommt zu einem Schluss, der, aufgrund seiner noch mal drastisch gesteigerten Paradoxie oder Zumutung, für die künstlerische Forschung einigermaßen unverdaulich sein dürfte: Meisterschaft hat danach nicht mit Können zu tun, sondern im Gegenteil, mit der Enthaltung vom Gekonnten. Ein schlechtes oder mäßiges Stück ist eines, das tut, was es kann. Ein gutes Stück aber kann mehr, als was es tut.

Die Figur des Nicht-Könnens entdeckt Agamben als zentrales Element bei Kafka¹⁵, und zwar in Gestalt von Künstlern welche Künstler sind gerade weil - und nicht obwohl - sie ihre Sache nicht können. ZB. Der Weltrekordschwimmer, der sagt, er könne eigentlich gar nicht schwimmen, oder die berühmte Mäuse-Sängerin Josephine... Agamben fügt hier eine Interpretation dieser Figuren an, die sich direkt gegen die mantrahaft wiederholte Formel von der Wissens-Produktion in der Kunst zu wenden scheint: "Vielleicht ist die geläufige Auffassung der Kunst als eines Wissens (...) niemals radikaler in Frage gestellt worden als durch diese Gestalten." Was hier vorgeschlagen wird, ist nicht die Vorstellung von Kunst als eines Vermögens, sondern im Gegenteil wird das Vermögen auf das lediglich Handwerkliche herabgestuft, während Meisterschaft in der Kunst in einem Außerkraftsetzen des Vermögens gipfelt. Der Gedanke mündet in Sätze, die bei Agamben von Malerei und Dichtung sprechen, die ich für diesen Zweck ummünzen möchte in Bezug auf Musik und Kunst:

Musik ist das Außerkraftsetzen des Hörvermögens.¹⁶
Kunst ist das Außerkraftsetzen der Wahrnehmung.

Die Dichter die schon Platon aus seinem Staat verbannt haben wollte, nimmt Eva Geulen zum Anlass um in ihrem Buch über Agamben auf die Feindschaft zwischen Philosophie und Dichtung zurückzukommen.¹⁷ Ihr gemäß hat sich diese Feindschaft bis in die heutige Zeit erhalten, und zwar in der Form wechselseitiger Ausschließung, "als besäße die Literatur, was der Philosophie fehlt, und umgekehrt." Und wiederum übersetze

¹⁴ Giorgio Agamben: *Die Erzählung und das Feuer*, Frankfurt/Main, 2017, S. 45.

¹⁵ ebd. S. 48ff.

¹⁶ Wem eine solche Feststellung unverständlich erscheint, der möge doch nur an den Bau einer Philharmonie denken. Diese sich selbst feiernden Paläste der modernen Zivilisation werden nicht gebaut um möglichst viel zu hören, sondern im Gegenteil, um möglichst viel vom Hörbaren auszuschließen. (Vgl. Jacques Attali, *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1977; R. Murray Schafer: *The Tuning of the World*. New York, 1977.) Mehr hierzu in meinem Text, *Cézanne und die Musik, Wahrnehmung und ihre Defizite*, in: *Musiktexte* 2014, Heft 140, S. 31-36.

¹⁷ Eva Geulen: *Giorgio Agamben*, Hamburg, S. 34.

ich: "... als besäße die Musik, was der Philosophie fehlt, und umgekehrt." Ich paraphasiere weiter: "Sofern der Musik ihr Gegenstand sinnlich gegeben ist, kann er kein Gegenstand ihres Wissens sein. Die Philosophie weiß um ihren Gegenstand, aber sie hat ihn nicht. Weil er ihr nicht sinnlich gegeben ist, kann sie ihn weder genießen noch darstellen."

Sinnliche Gegebenheit und Wissen schließen sich also aus. Nichts, was die beiden auf dieselbe Seite bringen könnte. Einklang oder Übereinstimmung ist nicht möglich. Das könnte mein Schlusswort, mein Fazit sein. Jedoch - und ich hoffe, nachdem ich hier so manches gegen die künstlerische Forschung in Stellung gebracht habe, meine Leser mit dem Folgenden ein klein wenig zu überraschen - genau hier, von diesem Punkt des gegenseitigen Ausschlusses von sinnlicher Gegebenheit und Wissen aus, ist es möglich einen Schritt auf die Forschung zuzugehen. Wir sind also noch nicht am Ende. Der gegenseitige Ausschluss ist nämlich exakt die Kante, oder, um mit Deleuze zu sprechen, "die Falte" - genauer: die Faltstelle, der Falz, an dem sich sinnliche Gegebenheit und Wissen IN IHREM GEGENSEITIGEN AUSSCHLUSS berühren.

Aber die Berührung wird nicht ganz einfach werden. Wir müssen die 'Dummheit' noch ein kleines Stück weiter treiben. Auch Julia Kristevas Bemühungen, in der Kunst einen Angriff auf das Regime des Symbolischen zu sehen¹⁸, können, mit Verlaub, den Strategien der Verdummung zugerechnet werden. Der Widerstand gegen das Regime des Symbolischen, gegen das Regime der Sprache, gegen jede Art von Hegemonie, verträgt sich nicht mit einer "positivistischen" Forschung. Der eigentliche Ort der Kunst ist dort wo er der Bedeutung entgeht - wie soll sich das mit einer künstlerischen Forschung vertragen, solange diese sich unfähig zeigt, eben genau jene 'Negativität' - den oben erwähnten Ausschluss oder 'Falz' zu reflektieren!

Aber auch das sei nicht verschwiegen: auch die Kunst selbst zeigt sich kritikwürdig in eben dem beanstandeten Sinn, ganz besonders die (post-)konzeptuelle Kunst der letzten beiden Dekaden; Und darin mehr noch die bildende als die klingende Kunst, in der es gegenüber der Ersteren ohnehin noch einen enormen Nachholbedarf gibt. Ein wesentliches Charakteristikum der großen Kunstaussstellungen und Biennalen der letzten Jahre schien mir zu sein, dass darin oft ausschließlich solche Kunst gezeigt wurde, die sich wesentlich über ihr "Konzept" legitimiert. Konzept nicht verstanden im Sinne der Begründer

¹⁸ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt/Main, 1978. Den Verweis auf Kristeva verbinde ich mit einem Hinweis auf meinen kürzlich veröffentlichten Text, in welchem Kristeva eine ausführlichere Rolle spielt: *Das Ungesagte - über Psychoanalyse und Zahlensymbolik*, Positionen, 2018, Heft 115. Der vorliegende Text kann als dessen Weiterführung angesehen werden.

der Konzeptkunst, wie etwa Sol LeWitt, also etwa einer Konzeptkunst als Partitur für eine weitgehend abstrakte Ausführungsintention, sondern "Konzept" als postkonzeptuelles Programm oder Strategiepapier, das sich dadurch zu definieren scheint, dass alles was in dieser Kunst "sinnlich" erscheint, auf einem verbal gut abgesicherten Grund beruht, typischerweise gesellschaftspolitischer Art. Eine Kunst also, die tut was sie tut, weil sie verstanden hat was sie tut. Eine Kunst des Wissens also, und damit eine in meinen Augen zu einem gewissen Grad angepasste und domestizierte Kunst. Solche Kunst, die in jedem ihrer Züge einen guten Grund vorbringen kann und typischerweise auch immer vorbringt, nenne ich 'die Kunst des guten Grundes', womit vor allem ihre Grenze aufgezeigt werden soll.¹⁹



[Bildquelle: br.de/themen/kultur/inhalt/kunst/richter148.html (zuletzt besucht am 30.6.2018)]

¹⁹ Zur Thematik noch einen Notizbucheintrag nach dem Besuch der Berlin Biennale 2016: *"UNIFORM. In letzter Zeit ist die bildende Kunst sehr uniform geworden. Bei all ihrer äußerlichen Vielgestaltigkeit ist in ihrer Herangehensweise/Strategie/Haltung ein und derselbe Mechanismus am Werk. Und diese gleichgeschaltete Herangehensweise ist die einer bestimmten Art von Diskursivität. Alles was das jeweilige Werk ausmacht ist so gehalten, dass man es genausogut erzählen könnte, dass man genausogut einen Schrifttext künstlerischer Forschung oder eine Diplomarbeit daraus machen könnte. Im Prinzip wird alles, was passiert, 'gesagt', nicht mehr 'gezeigt'. Alles hat ein Thema - wie eine Sonate. Es gibt nichts anderes mehr als Thematisches und Motivisches, nichts anderes mehr als Rhetorik. Alles weiß, was es tut und warum. Alles kann begründet werden, alles ist ausargumentiert und folgt einer argumentativen Ökonomie. Alles ist aufgedeckt - nichts mehr bleibt zu entdecken. Keine Fragen mehr. Nur noch Antworten."*

Eine der letzten großen Manifestationen einer Kunst, die dem 'guten Grund' etwas Entscheidendes entgegenzusetzen hatte, nämlich ihre eigene Nichtaussagbarkeit, war - für mich - 2002 die Ausstellung "Acht Grau" von Gerhard Richter in der Berlin Guggenheim. Die Ausstellung bestand aus 8 großformatigen grauen monochromen Paneelen mit spiegelnder Oberfläche. Eher unzugänglich als einladend. Das deutlichste Zeichen ihrer selbst war genau das, was sie selbst NICHT waren: die Spiegelung des Ausstellungsraumes und seiner Besucher.²⁰

Es geht in meinen Augen um ein Aufbegehren gegen die Mechanismen der Bedeutungsproduktion, jener unaufhörlichen und nicht stillzustellenden Vorgänge welche wesentlich aus einem konstitutiven Überschuss an Bedeutung hervorgehen.

'Überdeterminiertheit' ist der freudsche Terminus, der zusammen mit der 'Verschiebung' zum eigentlichen "Werkmeister" (Freud) der Traumarbeit auserkoren ist. Seit Lacan avancierten diese beiden Werkmeister nun gar zu den Hauptagenten der Sprache und des Begehrens. Näheres dazu kann an dieser Stelle nicht ausgeführt werden²¹. Mich interessiert hier auch nur das nicht mehr abstellbare Sprudeln der Bedeutungen, die aus dem Zusammenwirken von Überdeterminiertheit und Verschiebung hervorquellt. Und noch mehr interessieren mich jene Momente in denen diese Quelle irgendwie blockiert scheint oder gar zu versiegen droht. Das Beispiel das ich im Auge habe ist das Stammeln mancher der wortreichsten unter den Philosophen angesichts solcher Ent-Äußerungen in der Kunst wie etwa dem schwarzen Quadrat von Malewitsch²². Mir scheint, Kunst ist dort am weitesten vorgedrungen, am nächsten bei sich selbst, wenn sie diesen Mangel, diese Zurückweisung des Überschuss, diesen 'Unterschuss' erreicht, und auf ihrem Weg jenes Stammeln zurücklässt. Es ist als ob die ansonsten nicht stillzustellende Mühle der Bedeutung plötzlich für einen Moment innehielte.

Der zentrale Punkt der Kunst besteht nicht daraus, Bedeutung zu generieren. Das kann jeder, das geschieht unvermeidlich. Das größte Vermögen der Kunst ist es, der LEERE - "eine Existenz zu geben", wäre schon zu viel versprochen, denn es handelt sich vielleicht nur um die schwindende Existenz eines Blitzes, eines Risses, einer Lücke in der Bedeutung, welche ansonsten gewebt ist wie ein dichtes, alles umfassendes Netz. Die größte Kunst ist es, innerhalb dieses alles abdeckenden Gewebes eine Lücke aufzuspüren, und nicht nur aufzuspüren,

²⁰ Die Intention der Nichtaussagbarkeit formuliert Richter selbst auf diese Weise: "Malerei ist die Schaffung einer Analogie zum Unaussprechlichen und Unverständlichen, das auf diese Weise Gestalt annehmen und verfügbar werden soll." (Zitiert nach: <http://www.hubertkoenig.de/koe/statement/> - Seite zuletzt besucht am 30.6.2018)

²¹ Vgl. etwa: Kai Hammermeister: *Jaques Lacan*, München, S. 73f.

²² vgl. etwa: Slavoj Žižek: *Weniger als nichts*, Berlin, S. 969.

sondern auch auszuhalten, und dann noch - was so gut wie aussichtslos ist - offen zu halten.

Nun, wie schon angedeutet, meine Ablehnung der künstlerischen Forschung²³ ist eine dialektische, und meine Abgrenzung der Kunst von der Forschung ist eigentlich genau der Brückenschlag der getan werden kann. Die Dialektik dieser Ablehnung liegt also darin, dass genau diese, also die Ablehnung selbst, als der Ort anvisiert wird, an dem nennenswerte Forschung statt hat. Nur im Verstehen-Lernen dessen was dem Verstehen unzugänglich ist, in der exakten Vermessung seiner Grenze, erzeugen wir eine präzise Beschreibung dessen, was ich die 'Negativform des Möglichen' nenne, etwas das (mit Foucault) auch so formuliert werden kann: Grenzziehungen müssen notwendigerweise etwas über das Jenseits der Grenze aussagen.

²³ Mein Text ist zugegeben ungenau darin, nicht auseinanderzuhalten, wem eigentlich genau welche Kritik gebührt. Natürlich werfe ich den Musikwissenschaftlern nicht vor, wissenschaftlich zu arbeiten. Auf sie gemünzt ist die Kritik, nicht die Grenzen des wissenschaftlichen Tuns ins Visier zu nehmen. Nicht hätten sie nämlich zu befürchten, dadurch ihr Unvermögen einzugestehen, sondern im Gegenteil: Exakt die Erfassung der Grenze würde sie ins Vermögen setzen, gewissermaßen dem Unsagbaren selbst eine Grenze zu setzen. Dagegen den Komponisten und Kreativen, die sich mit dem Etikett des Wissenschaftlichen schmücken, gilt mein ganzer Zorn und die Anklage des Gottesverrats: Für dreißig Silberlinge verkaufen sie die Kunst an die Wissenschaft.