

# Improvisation, ästhetische Moderne und Kritik

## Ein Grundlagen-Essay

Sebastian Kiefer

Inhaltsverzeichnis:

### *I. Grundlagen: Kunst und Wertung in der Moderne*

- These I.1.: Die gegenwärtige kunstkritische Praxis beruht ausgesprochen oder unausgesprochen auf einer Grundannahme: Es könne heute keine übergreifenden Wertkriterien mehr geben, da es keine übergreifenden, allgemeinverbindlichen Ziele und Mittel der Kunst mehr gibt, wie sie die traditionelle Kunst mit ihren Kriterien der Proportioniertheit, des guten Handwerks, der Schönheit, der „Angemessenheit“ von Mitteln und Dargestelltem oder Ausgedrücktem, des Geschmacks, der mimetischen Qualität usf. besaß. 5
- These I.2.: Aus These 1 leitet die gegenwärtige Kunstkritik ihren zweiten Grundsatz ab, nach dem ein Werk der Moderne nicht mehr mit Maßstäben gemessen werden könne und dürfe, die man ‚von außen‘ an das Werk heranträgt. Vielmehr müsse und könne jedes Werk nur durch Maßstäbe bewertet werden, die die Individualität eines Werkes selbst nahe legen oder den je individuellen Zielen von Künstlern folgen. 5
- These I.3.: Die Thesen 1 und 2 sind selbstwidersprüchlich und setzen insgeheim romantische Mythen fort 6
- These I.4.: Ästhetische Gefühle setzen Wertung voraus 9
- These I.5.: In der Moderne kann keine Anwendung von (Wert)Prädikaten Erster Stufe mehr für sich genommen eine Wertung legitimieren, denn man kann zu jedem dieser Wertprädikate die Negation bilden und diese kann ebenso viel Anspruch darauf machen, eine legitimierende Instanz zu sein. Solche Wertprädikate müssen daher nun jeweils ihrerseits gerechtfertigt werden. 15
- These I.6.: Das Werturteil versucht, einige der in der ästhetischen Praxis meist im Modus gefühlshafter Präferenzmuster und Intuitionen implizierten Wertungen (Wertprädikate) und Wertansprüche, die die Bedingung dafür sind, daß wir kunstspezifische Empfindungen haben und Erfahrungen machen können, zu explizieren. Durch diese Explikation werden diese implizierten Wertungen einer möglichen Rechtfertigung zugänglich. Die realisierten Werte (Wertprädikate) können und müssen durch eine solche Explikation und Rechtfertigung neu wahrgenommen werden. 17
- These I.7.: Ein (ästhetischer) Wert ist eine Entität, deren Produktion oder Rezeption man aus kunstspezifischen Gründen der Produktion oder Rezeption anderer Entitäten vorzieht bzw. vorziehen soll. Dem Konvertierungsgrundsatz gemäß müssen diese Gründe immer konvertierbar sein in konkrete Wahrnehmungsempfindungen. 17
- These I.8: Emphatische Kunsterfahrung impliziert Verbindlichkeit für Andere 18
- These I.9: Moderne Kunst zeichnet sich nicht durch Abkehr vom traditionellen Allgemeinverbindlichkeitsanspruch aus, sondern durch eine charakteristische Spannung, weil die vorgängigen, allgemeinverbindlichen Rechtfertigungsformen verloren gegangen sind, um diesen beibehaltenen Anspruch legitimieren zu können. Wir kennen keine fixen Argumentationsformen und keine sinnlichen, werkhaften Demonstrationsstrategien mehr, die zu benützen eine Legitimation des im Gelungenheitsgefühls implizierten Verbindlichkeitsanspruch verspricht. 19

### *II. Einige Bedingungen der Freien Improvisation und ihrer Kritik. Unvorhersehbarkeit als ästhetische Idee.*

These II.1: Kennzeichnungen wie „Unvorhersehbarkeit“, „Spontaneität“ und ähnliche sind für sich genommen weder wertrechtfertigend noch kunstspezifisch. Kunstrelevante Prädikate werden aus ihnen nur, wenn sie ihrerseits gerechtfertigt werden. Eine solche Rechtfertigung Zweiter Stufe begründet, warum diese Eigenschaft heute in dieser jeweiligen, sinnlich vorliegenden Realisierung Verbindlichkeit stiften kann und nicht vielmehr ihre Negation (oder ein alternatives Wertprädikat). Verbindlichkeit heißt dabei immer zugleich: Weshalb in dieser jeweiligen Weise ein Begriff der Kunst heute exemplifiziert wird. 21

These II.2: Improvisation tritt mit ihrem Konzept der „Unvorhersehbarkeit“ bewußt und unvermeidlich in Konkurrenz zur komponierten Musik, denn: In letzterer ist Vorhersehbarkeit ein Grundprinzip zur Stiftung ästhetischen Sinns. Jede Art von Tonsatzregelung, jede Art Stil, jede Art Geschmacksforderung, jede Art Definition eines Klangraumes durch Instrumentenwahl und Klangvorrat schafft Vorhersehbarkeit – wengleich relative Vorhersehbarkeit, nie absolute. 21

These II.3.: Kein Klang und keine Klangfolge ist für sich genommen unvorhersehbar. Unvorhersehbarkeit kann es immer nur relativ zum Wissen der Spieler und der Hörer geben – Wissen um gespeicherte Aktionsmuster der Spieler, gespeicherte Aktionsmuster einer Tradition, einer musikgeschichtlichen Situation, eines Idioms etc.. Und es kann Unvorhersehbarkeit nur geben relativ zum Maßstab, auf dem der Fokus der Aufmerksamkeit oder des Interesses liegt. Unvorhersehbarkeit in der Nuance und der Mikrostruktur geht z.B. oft mit Vorhersehbarkeit in anderen Dimensionen der Musik hervor, etwa der Gesamtdramaturgie oder der zu erwartenden Typen von Klängen oder des zu erwartenden Ausdrucks. 22

These II.4.: Unvorhersehbarkeit kann nicht an sich ein ästhetisches Prinzip sein oder erzeugen, sondern nur die Art und die Dimension, wie es in Spannung zum Vorhersehbaren tritt. 22

These II.5.: Unvorhersehbarkeit kann Unvorhersehbarkeit für den Spieler oder für den Hörer meinen und das sind zwei völlig unterschiedliche Dinge. 23

These II.6.: Jede nur denkbare musikalische Struktur, die das Resultat einer „freien Improvisation“ ist, ist auch als „Komposition“ denkbar oder kann Teil einer Komposition werden. Umgekehrt jedoch gilt: Es gibt sehr viele komponierte Strukturen, die nicht improvisierend erzeugt werden können. 23

These II.7.: Sobald die Unvorhersehbarkeit nur für den Spieler (oder gegebenenfalls den klanggenerierenden Apparat) gelten soll und nicht für den Hörer, also der bewußte Nachvollzug der offenen Entscheidungssituationen der Spieler mitsamt den entstehenden Klängen nicht kunstentscheidend sein soll, erscheint das Prinzip der Nicht-Korrigierbarkeit als willkürliche Annahme: Weshalb sollte dieses Prinzip zu Klangergebnissen führen, die denen der Komposition, also z.B. der elektronischen Aufzeichnung und Nachbearbeitung der Improvisation überlegen oder auch nur gleichwertig wären? 24

These II.8.: Wenn die „Unvorhersehbarkeit“ auch für den Hörer entscheidend sein soll, muß die Freie Improvisation folgendes demonstrieren: Inwiefern macht das Wissen des Hörers darum, daß die Klangfolgen das Ergebnis von „Improvisation“ sind, einen ästhetischen Unterschied und zwar einen, der die improvisierte Folge ästhetisch wertvoller erscheinen läßt als die nicht-improvisierte oder durch Korrekturvorgänge veränderte und 'nach-komponierte'? 24

### ***III. Alt und neu in der Idee der Freien Improvisation: Ästhetik des Korrekturverbotes***

These III.1.: Improvisation gründet im Grundsatz der Nicht-Korrektur und steht damit per se in Beweiszwang gegenüber der komponierten Musik, denn es ist prima facie nicht einzusehen, weshalb Klangstrukturen dadurch gewinnen sollten, daß man sich verbietet, Korrekturen seiner Einfälle vorzunehmen, bevor man sie einem Publikum vorführt. 26

These III.2.: Freie Improvisation muß, wenn sie Kunstanspruch erhebt, immer auch neu mit-verstehen lassen, weshalb das Gebot der Nicht-Korrektur nicht bloß Nachteile gegenüber Werken oder Aufführungen von Klangordnungen hat, die durch Korrekturen von Einfällen entstanden sind. 26

# Improvisation, ästhetische Moderne und Kritik

## Ein Grundlagen-Essay

Sebastian Kiefer

Die Kritik der improvisierten Musik geht, sofern sie sich überhaupt bemerkbar macht, intuitiv, impressionistisch, assoziativ vor. Jeder Kritiker muß sich aus einem Gemisch individueller Prägungen und Idiosynkrasien, Instinkten, angelesenen Thesen, rhetorischen Floskeln ein persönliches Instrumentarium erstellen. Noch ängstlicher als die Kritik der komponierten Musik vermeidet sie jede Frage nach ihrer Legitimität und ihren methodischen und epistemischen Grundlagen. Würde nach Kriterien des Vorgehens gefragt, bekäme man wohl kaum mehr als von persönlichen Zufällen und Geschmacksvorlieben diktierte Umschreibungen lebensweltlicher Intuitionen präsentiert. *Aber*: Das alles ist kein besonderes Versagen dieser Sparte der Kunstkritik oder der einzelnen Kritiker. Die besondere Verlegenheit gründet vielmehr – zumindest partiell - in besonderen Schwierigkeiten der Sache, also der Improvisation; und diese Schwierigkeiten wiederum gründen in der verwickelten Lage der Kritik von Kunst in der Moderne überhaupt. Die Kunstkritik kennt schon lange keinen Kanon der Methoden, Kriterien, Kunstdefinitionen, Kunstziele mehr und rettet sich in das pragmatische Lavieren, in der jeder seinen eigenen Geschmack walten lassen darf, eigene Definitionen von Kunst unterstellen oder feil bieten darf.

Die besonderen Schwierigkeiten einer Kritik von Improvisation entstehen jedoch nicht durch die Improvisation per se. Die traditionelle Improvisation im Barock, der Empfindsamkeit, der Klassik und Romantik, und insbesondere im konventionellen Jazz, der seit Jahrzehnten im öffentlichen Bewusstsein monopolartig den Begriff der „Improvisation“ besetzt hält, konnten und können mit den konventionellen Kriterien der Musikkritik bewertet werden. Mit Recht betonen Jazz-Apologeten, daß sich das Prinzip des konventionellen Jazz, über fest stehenden harmonischen Modulen eine melodisch und expressiv orientierte „Improvisation“ zu erzeugen, die vorgegebenes thematisches Material nach eingeübten Prinzipien der Ornamentierung innerhalb festgelegter Tonskalen, einem Fundus melodischer Formeln, Bauweisen und Idiomen im Grunde nicht neu ist, sondern eine Variante der barocken Improvisationspraxis<sup>1</sup>. Man vergisst dann allenfalls hinzuzufügen, daß auch die indische Raga-Praxis und das Maquam-Prinzip der klassischen arabischen Musik und viele andere traditionelle Improvisationspraxen auf sehr ähnlichen Begriffen und architektonischen Prinzipien beruhen.

Wenn man von den häufigen Bekundungen subjektiver Gestimmtheitswirkungen der Musik auf den Rezensenten absieht, fügen die Jazz-Fans den traditionellen Kriterien wie melodische Eleganz, Ausdrucksstärke, instrumentale Virtuosität, Proportioniertheit des Aufbaus, Anspielungsreichtum, Farbreichtum etc. lediglich einige Kriterien hinzu, die man dem popularisierten (und eigentlich verfälschten) Erbe der musikalischen Romantik entnahm: Vor allem das Kriterium der Individualität des Stils und des Ausdrucks und der „Spontaneität“, in der bewussten Praxis alltäglicher Jazzkritik treten dann noch diverse Kriterien hinzu, die eher Erkennungssignale innerhalb des Milieus als diskussionsfähig hinsichtlich der Unterscheidung von guter und schlechter Kunst sind. Dazu gehört zuallererst die Stimmungsintensität des swing, allgemeiner des „Groove“ und des „feelings“, der „Intensität“, des „sounds“ und ähnliches mehr, der im Zentrum des Musikverständnisses des Jazz-Apologeten stehen. Diese Kriterien sind Kriterien der funktionalen Musik und der Jazz-Apologet verhehlt auch gar nicht, daß es um Lebensgefühl, nicht um die Frage, was Kunst heute sein könnte, geht: „Groove“ meint in afroamerikanischen Slang „Sich-Wohlfühlen“;

---

<sup>1</sup> Vgl. Joachim-Ernst Berendt / Gunther Huesmann, *Das Jazzbuch*. Neuausgabe Frankfurt a.M. 2005, S. 247f.

„Groovy ist demnach alles, was man genießen kann. Wer groovt, beherrscht die Kunst einer positiven Lebensweise, eine bestimmte Art zu denken und zu handeln.“<sup>2</sup> Hinzu kommt ein weiteres Versatzstück der trivialisierten Romantik: Der Kult der „schöpferischen Persönlichkeit“. Jazz-Improvisation wird prinzipiell – so sagen es uns die Jazz-Apologeten selbst – als Ausdruck einer „einmaligen“ Persönlichkeit rezipiert. Die Aura der Jazz-Improvisation entsteht für den Jazzfan aus dem Umstand, daß sie ein Musikerindividuum und seine besonderen Gefühle widerspiegeln und eine solche Improvisation daher unwiederholbar für andere Musiker-Persönlichkeiten sei. Auch das ist ein epigonales Kriterium, das die Abbruchmasse der postromantischen Trivialmythen am Ende des 19. Jahrhunderts noch einmal bemüht. „Europäische Musik ist insofern, als sie notiert ist, unbeschränkt reproduzierbar – durch jeden, der die instrumentale Fähigkeit besitzt und die betreffende Musik erfasst. Jazz ist allein reproduzierbar durch den, der produziert hat. Der Nachspielende mag technisch besser und geistig überlegen sein, reproduzieren kann er nicht. Denn eine Jazzimprovisation ist ein persönlicher Ausdruck des Improvisierenden und seiner musikalischen, gefühlsmäßigen und geistigen Situation.“<sup>3</sup>

Der traditionelle Jazz wirft daher in der Regel kein spezifisches Problem von Bewertungskriterien in der Moderne auf. Er verbirgt gar nicht, daß er sich den Bedingungen gar nicht stellen will, die für das Entstehen der musikalischen Moderne verantwortlich waren (und sind?). Einesteils adaptiert man die architektonischen und kriteriellen Modelle der Vormoderne, insbesondere die der popularisierten Romantik; andererseits will man wohl nominell als Hochkunst gelten, interpretiert sich selbst jedoch in Kategorien der funktionalen Musik und ihrer Bindung von ästhetischem Wert an das Lebensgefühl bestimmter Milieus und Haltungen und Konsumbedürfnisse, an den Reizwert bestimmter melodischer Auszierungen usw. Wenn der Wert einer Aufführung davon abhängt, daß eine bestimmte, kontingente Werthaltung bei den Rezipienten oder bestimmte, kontingente Sympathien mit einer Musikerpersönlichkeit vorläge, versucht die entsprechende Musik gar nicht erst, ein wesentliches Element des Kunstanspruchs zu erfüllen – die Allgemeinverbindlichkeit. Bach, Mozart, Mahler oder Stravinskij werden gerade deshalb als Produzenten bedeutender Kunst geschätzt, weil sie unabhängig von jeweiligen außerkünstlerischen Werthaltungen, momentane Stimmungen und kontingenten Konsumbedürfnissen der Hörer geschätzt werden können – oder sogar müssen. Der *Sacre* besitzt ästhetische Werte, die verbindlich sind ganz unabhängig davon, ob ein Hörer Stravinskij's orthodox-religiöse Werthaltung, seine Überzeugungen hinsichtlich des Geldes, der Sexualität, des Lebensstils, der Kultur usw. teilt; unabhängig davon, ob der Hörer gerade „erholungsbedürftig“ ist, ob er sich für russische Folklore interessiert oder diese haßt; ob er nach akribischem Nachvollzug der kompositorischen Kniffe verlangt oder die revolutionäre Organisation der Zeit verstehen will oder die Musik „rein“ als Musik zu hören versucht.

Mit der Idee der „freien Improvisation“ dagegen entsteht ein qualitativ neues Problem, und zwar eines, das die Frage der Kunstmusik heute betrifft. Die zu gleicher Zeit in Absetzung vom Free Jazz und innerhalb der Neuen Musik entwickelte Freie Improvisation läßt sich nicht mehr, wie der Jazz, in konventionellen vormodernen Kriterien der abendländischen Kunstmusik, kombiniert mit Kriterien der populären und massenmedialen Traditionen begreifen und bewerten. Insbesondere die englische Freie Szene seit den 1960er Jahren wie auch die Konzepte von Globokar, Rzewski, Cardew, Evangelisti stellten sich strikt gegen die überlieferten hochkulturellen Kategorien des Ausdrucks, der Einfühlung in melodische und harmonikale Spannungsmittel, der Verarbeitung und Auszierung und Variation von Themenvorgaben etc. - und gegen die Kriterien der funktionalen Musik gleichermaßen, gegen die Bindung des musikalischen Wertes an den „Ausdruck einer

---

<sup>2</sup> Berendt / Huesmann, *Das Jazzbuch*, S. 305f.

<sup>3</sup> Berendt / Huesmann, *Das Jazzbuch*, S. 251.

schöpferischen Persönlichkeit“, an die ausgelösten und ausgedrückten subjektiven Gestimmtheiten, doch ebenso an die instrumentaltechnischen Fertigkeiten im herkömmlichen Sinn. Beide Strömungen wandten sich in konsequent modernistischem Geist zugleich gegen bestimmte Grundelemente der abendländischen Tradition. Sie stellten die Hierarchie von Komponist und „Ausführendem“ in Frage; sie trieben oft die „Emanzipation des Geräuschs“ radikal fort, bis es mitunter der eigentliche „Gegenstand“ der Musik geworden war; sie eliminierten die Bindung der Zeitentwicklung und der Dramaturgie an melodische und harmonische Spannungen; sie eliminierten oft sogar die konventionellen Vorstellungen von Zeitverlauf und Spannungsbildung, indem sie gewohnte Formstrukturen wie Wiederholungen, Durchführungsteile, Klimax-Konstruktion mit anschließender Spannungsauflösung vermieden und überhaupt ein Maximum an „Unvorhersehbarkeit“ anstrebten.

Nur die „Freie Improvisation“ ist es daher, die die Kunstkritik vor neue Aufgaben stellt. Die Freie Improvisation verstärkt allerdings nur das methodische und epistemische Grundlagenproblem, das die Kunstkritik in der entfalteten Moderne besitzt. Man kann letzten Endes nicht über die Frage, wie und ob Freie Improvisation zu kritisieren ist, nachdenken, ohne über diese Grundlagen nachzudenken. Das soll im vorliegenden Essay in Kurzform auch geschehen. Erst wenn man sich den grundlegenden Wandel des Kunsturteils in der Moderne vor Augen geführt hat, kann man sich ernsthaft mit Sinn und Aufgabe der Kritik von Freier Improvisation befassen. Schon des zur Verfügung stehenden Raumes wegen ist die Anwendung auf die speziellen Verhältnisse der Freien Improvisation im vorliegenden Aufsatz nur noch in Form eines Ausblicks möglich.

## *I. Grundlagen: Kunst und Wertung in der Moderne*

**These I.1.: Die gegenwärtige kunstkritische Praxis beruht ausgesprochen oder unausgesprochen auf einer Grundannahme: Es könne heute keine übergreifenden Wertkriterien mehr geben, da es keine übergreifenden, allgemeinverbindlichen Ziele und Mittel der Kunst mehr gibt, wie sie die traditionelle Kunst mit ihren Kriterien der Proportioniertheit, des guten Handwerks, der Schönheit, der „Angemessenheit“ von Mitteln und Dargestelltem oder Ausgedrücktem, des Geschmacks, der mimetischen Qualität usf. besaß.**

Aus dieser Grundannahme wird allermeist eine zweite Maxime oder Forderung abgeleitet:

**These I.2.: Aus These 1 leitet die gegenwärtige Kunstkritik ihren zweiten Grundsatz ab, nach dem ein Werk der Moderne nicht mehr mit Maßstäben gemessen werden könne und dürfe, die man ‚von außen‘ an das Werk heranträgt. Vielmehr müsse und könne jedes Werk nur durch Maßstäbe bewertet werden, die die Individualität eines Werkes selbst nahe legen oder den je individuellen Zielen von Künstlern folgen.**

Der Kunsthistoriker Ernst H. Gombrich leitete – und lange Zeit hat daran niemand Anstoß genommen<sup>4</sup> – sein weltweit erfolgreiches Buch "Die Geschichte der Kunst" (zuerst 1953) mit dem Credo ein: "Genaugenommen gibt es 'die Kunst' gar nicht. Es gibt nur Künstler". Gombrich setzt damit voraus, daß die Künstlerkulte der Renaissance, die in der Romantik noch einmal aufgeladen und zur kämpferischen Ideologie erhoben wurden, keine zeitbedingte,

---

<sup>4</sup> Vgl. Peter Weibel, *Der Kult des Auktionskünstlers*, in: Die Welt, 2. Oktober 2008

von naheliegenden Interessen einer Klientel diktierte Form der Selbstinszenierung war und ist – sondern die Wahrheit über die moderne Kunst ausspricht. Und zwar in einer unbewußt romantisierten Form, denn die *Ersetzung* der Werke durch die Künstlerindividualität, wie Gombrich sie vornahm, war kein Renaissance- sondern ein Romantiker-Ideologem.

Gombrich vergaß, daß sich die Künste im 18. Jahrhundert aus ihren alten Bindungen an die antiken Überlieferungen der Rhetorik und der Kunstgattungshierarchie endgültig gelöst hatten und das „Modern System of Arts“ (P.O. Kristeller) bildeten – von nun an gab es „Die Kunst“ im Singular. „Die Kunst“ schloß sich zusammen, weil sie nun eine autonome, nur der Kunst mögliche Sinnstiftung beanspruchte, und diese definierte sich in Konkurrenz zu Religion, Ethik, Philosophie und Wissenschaften. Wer fortan in einem emphatischen Sinn „Kunst“ machen wollte, mußte sich an diesem Anspruch messen und messen lassen.

Die improvisierte Musik dringt darauf, „Kunst“ zu sein, besteht jedoch gleichzeitig darauf, daß sie an den *von ihr selbst* produzierten Kriterien gemessen werde, nicht mit denen der komponierten Neuen Musik – oder bemüht die Phrase, daß es „nur Eine Musik gebe“ und sie Teil davon sei. Das eine wie das andere sind Verlegenheitsprodukte; Freie Improvisation steht in einem Zwiespalt, der für die gesamte Kunst der Moderne charakteristisch ist: Man beansprucht emphatisch, Kunst zu sein und gleichzeitig besteht man darauf, nur an den von ihr selbst produzierten oder akzeptierten Idealen, Werten, Kriterien gemessen werden. Dieser Zwiespalt ist derselbe, in dem sich der eingangs charakterisierte Common Sense heutiger Kunstkritik bewegt.

Der Common Sense irrt jedoch grundlegend. Überdies ist er ausgesprochen unproduktiv. Warum das so ist, muß zunächst verstanden werden, bevor man die speziellen Bedingungen der Improvisationskritik erfaßt werden können.

### **I.3.: Die Thesen 1 und 2 sind selbstwidersprüchlich und setzen insgeheim romantische Mythen fort**

„Konnte man früher von Formtypen als sozusagen überindividuellen Größen sprechen, die in einem fast noch kollektiv zu nennenden Überlieferungsprozeß vom Meister auf den Schüler vererbt wurden, ist die Form heute eine Sache der individuellen Entscheidung. [...] Eine Einführung in kompositorisches Denken ist heute somit [...] eine in individuelles Komponieren, sei es in eigenes oder fremdes.“<sup>5</sup> In gewisser Weise ist es offensichtlich bis trivial, was der Komponist und Dirigent Hans Zender hier, dem Common Sense folgend, bekennt. Natürlich gibt es keine verbindlichen Tonsatzregeln mehr und die Tatsache, daß jemand Fugen schreibt oder nicht schreibt, daß er Wiederholungsformen oder Nicht-Wiederholungsformen herstellt, ist ästhetisch weder gut noch schlecht. Aber: Das Wort „Form“ verwendet Zender wie die allermeisten Menschen so, daß sich an ihr der künstlerische Wert einer Musik entscheidet. Wie kann jedoch etwas über den Kunstwert (mit)entscheiden, das ins Belieben des Individuums gestellt ist?

Der performative Widerspruch heutiger Kunstkritik liegt zu Tage: Obwohl sich alle zum Grunddogma, es könne keine allgemeinverbindlichen Ziele, Mittel und Kriterien mehr geben, bekennen, macht man allerorten Dinge wie „das bedeutendste musikalische Werk des Jahrzehnts“ aus, stellt „einen der bedeutendsten Komponisten nach 1945“ vor. Man vergibt Preise und Stipendien, kürt sogar ein „Unesco-Welterbe“, vergibt Forschungsgelder, um bestimmte Teile der Musik zu erforschen, andere nicht etc.. Alles sind im- und explizit Akte des Wertens. Niemand findet Erziehung unnützlich oder möchte Schulen und Universitäten schließen, obwohl Erziehung Vermittlung von Wertnormen ist und ein Lehrplan nichts

---

<sup>5</sup> Hans Zender, *Die Erfahrung von Zeit im kompositorischen Denken*, in: Sinn und Form 58. Jahr 2006, Viertes Heft, S. 520.

anderes als ein angewandtes Wertsystem darstellt. Die allermeisten würden Behauptungen der Art, Goethe sei der größte Dichter deutsche Zunge, Johann Sebastian Bach der bedeutendste Tonsetzer, zustimmen: Es ist jedoch unmöglich, dass die traditionelle Kunst in hierarchisch, allgemeinverbindlichen Normen organisiert wäre, die moderne (oder postmoderne) jedoch keinerlei Kriterien mehr kennt – dann müssten wir aufhören, im Singular von *der* Musik, *der* Bildenden Kunst, *der* Dichtung, *der* Architektur zu sprechen; es wären ja keinerlei Gemeinsamkeiten mehr mit den traditionellen Gattungen vorhanden, die dazu berechtigen würde, die Phänomene unter denselben Begriff einzuordnen. Daß jemand Freude am Spiel mit Klängen hat oder gerne neue Wahrnehmungsmuster entdeckt oder sein Ohr schulen will, ist an sich kein kunstspezifisches Tun: Es kann einfach ein lebensweltliches Tun sein, durch das ein Individuum sich selbst therapieren oder fortentwickeln oder seelisch vertiefen oder „seine eigene Wahrheit“ finden will. Etwas völlig anderes ist es, darüberhinaus oder stattdessen *Verbindlichkeit* für mich und andere zu suchen.

Der Common Sense der Bewertung von Kunst ist auch eine unerkannte Verlängerung mythischen Denkens: Man reproduziert die (im deutschen Sprachraum) vor allem von J.G. Herder initiierte und später von den Jenaern Romantikern zum Kult erhobene Behauptung, Kunstwerke müssten als beseelte Individuen wahrgenommen und bewertet werden. Es dürften nicht ‚von außen‘ Normen und Kriterien ans Werk-Individuen herangetragen werden, dieses müsse vielmehr „aus sich selbst“ sagen, wie es gelesen werden wolle<sup>6</sup>. Was als Aphorismus einen gewissen Effekt macht, ist der Sache nach in mehrerlei Hinsicht irrig. Der elementarste Fehler liegt in einer Annahme über unsere Erkenntnisvermögen: Denken und Wahrnehmen vollziehen sich schließlich notwendigerweise prinzipiell in Schemata; Schemata sind keine „Entfremdungen“ oder falschen „Objektivierungen“ von Wahrnehmen und Denken, wie eine postromantische Phraseologie bis heute will, sondern die Ermöglichungsbedingung von Denken, Wahrnehmen und Fühlen. Es ist also höchst unklar, inwiefern man überhaupt etwas „Individuelles“ oder gar nur Individuelles wahrnehmen kann – und eben nicht nur eine besondere Art und Weise, unsere Schemata zu kombinieren.

Herder war ein Pionier der „modernen“ Literaturbetrachtung, einer universal ausgerichteten Vorstellung von „Literatur“ im Singular, die dennoch oder gerade weil sie universal sein will, ein Werk prinzipiell aus den jeweiligen Entstehungsbedingungen zu verstehen verlangt. Sogar einen Vorläufer Taines<sup>7</sup> wollte man in Herder sehen, so strikt war sein antiklassischer Historismus: Ein Werk und sein Dichter sollten prinzipiell nicht mehr durch Abgleich mit vorgegebenen Zielen und Mittel einer Kunstgattung zu verstehen und zu bewerten sein, sondern nie anders denn aus seiner besonderen, *jeweiligen* geschichtlichen Umgebung, den Umweltprägungen und individuellen Charakterzügen: „Jede gesunde Kritik in der ganzen Welt sagt, daß um ein Stück der Literatur zu verstehen, und auszulegen, man sich ja in den Geist seines Verfassers, seines Publikums, seiner Nation und wenigstens in den Geist dieses seines Stücks setzen müsse.“<sup>8</sup>

Herder verquickte seine radikale *historisierende* Relativierung der Kunstkriterien mit einer anderen Tradition der Ästhetik, dem metaphorischen Topos von der Organizität des Werkes. (Die Metapher war bereits bei Aristoteles angelegt<sup>9</sup>.) „So wie der Baum aus der Wurzel, so muß der Fortgang und die Blüte einer Kunst aus ihrem Ursprunge sich herleiten lassen. Er enthält in sich das ganze Wesen seines Produktes, so wie im Samenkorn die ganze Pflanze mit

---

<sup>6</sup> Vgl. z.B. Berbeli Wanning, *Friedrich Schlegel*. Wiesbaden o.J., S. 65f.

<sup>7</sup> Vgl. René Wellek, *Geschichte der Literaturkritik 1750 – 1830*, Neuwied 1959, S. 202.

<sup>8</sup> J.G.Herders, *Sämtliche Werke*, hg. von B.Suphan, vollendet von C.Redlich u.a., 33 Bände, Berlin 1877-1913, Band 2, S. 34.

<sup>9</sup> Aristoteles, *Poetik*. Kap. 8, vgl. Wellek, *Literaturkritik*, S. 16.

allen ihren Teilen eingehüllet liegt“<sup>10</sup> Dieser Werkorganismus wiederum wird dann als ein *beseelter* vorgestellt, ja, diese Beseelung soll das Wesen der Kunst ausmachen: „Nimm dieser Pflanze ihren Boden, Saft und Kraft, und pflanze sie in der Luft: nimm diesem Menschen Ort, Zeit, individuelle Bestandtheit – du hast ihm Otem und Seele genommen.“<sup>11</sup> Diese quasi-magische Hinzuerfindung einer Objekt-„Seele“ ist eine Verlegenheitslösung, die den zentralen poetologieinternen Widerspruch kaschieren soll: Herder suchte nach einer Metapher, um das inkommensurabel Individuelle und kontextuell Bedingte des Werkes zu umschreiben, und zugleich seine allgemeinverbindliche Attraktivität innerhalb des *einen*, überzeitlichen Mediums „Dichtung“ zu begründen. Wenn das Werk tatsächlich ein individueller Organismus wäre, wäre das Werk ja immer zugleich ein Repräsentant der Gattung und könnte mit allgemeinverbindlichen Kriterien beschrieben werden: Auch eine bestimmte Person ist individuell und doch selbstverständlich immer auch an Maßstäben des „Menschlichen“ überhaupt zu verstehen, zu beschreiben, zu bewerten. Nur ist dieses Allgemeine nicht einfach da oder gegeben – man muß es erkennen, indem man Kriterien angibt. (Beim Menschen zum Beispiel durch den Verweise auf die Position in der biologischen Evolution oder durch einen Verweise auf die Sprachbegabung oder die Kulturfähigkeit des ungefederten Zweifüßlers'.)

Tatsächlich führte Herder, um diesen Grundwiderspruch zu verdecken, durchs Hintertürchen denn auch eine Instanz ein, die das Allgemeine, Verbindliche, Überzeitliche großer Kunst erklären und erzeugen soll, obwohl nach Herder jedes einzelne Werk nur an seinen jeweiligen Entstehungsbedingungen und historisch relativen Absichten zu messen: Herder nennt diese Instanz, einen säkularen Kult der englischen Vorromantik aufgreifend, das „Genie“. Der Kult, den Herder um diese ominöse Größe macht, ist die *Notlösung*, um die Einsicht in die Pluralisierung und historische Relativität aller Kriterien vereinbar zu machen mit dem Gefühl, daß zumindest bedeutende Kunst keineswegs bloß relativ sei. Sobald Herder sich nicht auf diesen Lückenbüßer namens „Genie“ beruft, sondern sich der Pluralisierung und Individualisierung der Kriterien in der Moderne anheimgibt, verfällt Herder in den gegenläufigen Kult der Vielheit von Individuen. Herder beharrt einschränkungslos darauf: Weil es hoffnungslos und vergewaltigend sei, das Unvergleichbare zu vergleichen - Herder meint dabei zuallererst Werke der Antike und der Moderne -, könne man den Werken nicht mehr per Abgleich mit Gattungsregeln gerecht werden, sondern nur noch durch eine „Naturmethode“. Darunter sei zu verstehen: Jede „Blume an ihrem Ort zu lassen, und dort ganz wie sie ist, nach Zeit und Art, von der Wurzel bis zur Krone zu betrachten. Das demütigste Genie haßt Rangordnungen und Vergleichung. Es will lieber der Erste im Dorf sein, als der Zweite nach Cäsar.[!] Flechte, Moos, Farrenkraut und die reichste Gewürzblume, jedes blühet an seiner Stelle in GOTTES Ordnung.“<sup>12</sup>

Hans Zender reproduziert demnach wie der Common Sense heute überhaupt unerkannt solche romantisch-kultische Metaphorik – und Zender reproduziert damit die alten Selbstwidersprüche: Auch der Komponist Zender will nicht deshalb aufgeführt werden, weil er viele Leute in den Opernhäusern und Orchesterintendanzen kennt, weil er zu institutioneller Verfügungsmacht gelangt ist oder weil seine Musik gefällt, wie einem Sofadecken und Schuhmodelle und Frisuren gefallen - sondern weil es gute oder bedeutende Kunst *ist*. Daß er das nicht unbedingt beweisen kann, daß man solche Qualitäten vielleicht nie beweisen können wird, wie man glaubt, die Qualitäten eines Paar Schuhs beweisen zu können, ist völlig unabhängig davon.

Wir werden unten sehen: Der Anspruch, daß etwas in diesem emphatischen Sinne Kunst

<sup>10</sup> Herder, *Sämtliche Werke*, Band 32, S. 86.

<sup>11</sup> Herder, *Shakespeare*, in *Werke* 5, S. 214ff.

<sup>12</sup> J. G. Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität* (1796), *Werke* 18, S. 138.

ist, also übergreifende Verbindlichkeit verlangt, ist keine kognitive Dimension, die zum Werk ‚von außen‘ hinzu tritt, sondern die *Ermöglichungsbedingung*, um überhaupt genuin ästhetische Ideen entwickeln zu können. Ästhetische Ideen zu entwickeln heißt in gewissem Sinne gar nichts anderes, als Vorschläge zu entwerfen oder zu exemplifizieren, wie Kunst heute noch oder wieder verbindlich werden kann. Das heißt auch und gerade: *Der Anspruch auf übergreifende Verbindlichkeit ist sogar die Ermöglichungsbedingung für emphatische Kunsterfahrung, und zwar für den Produzenten und Rezipienten gleichermaßen*. Es gibt keine kunstspezifischen Wahrnehmungsempfindungen, die trennbar wäre vom Anspruch auf übergreifende Verbindlichkeit für mich und für andere. Dieser Anspruch muß nicht in Form einer verbalen oder illustrierenden Explikation auftreten; in der Tradition trat dieser Anspruch nie explizit auf – und auch in der Moderne tritt dieser Anspruch in der Regel in Form eines bestimmten, emphatischen Gefühls auf, daß man soeben eine *kunstspezifische* Erfahrung macht.

Die moderne Kunst hat also keineswegs den traditionellen Anspruch auf Allgemeinverbindlichkeit gelassen; sie kann das gar nicht tun und Kunst bleiben. So unverändert ist dieser Anspruch, daß man ihn auch und gerade dort unausgesprochen voraussetzt, wo man in der intellektuellen Selbstdeutung oder –darstellung leugnet, daß es weiterhin allgemeinverbindliche Ziele, Mittel, Kriterien der Kunst geben könne. Wenn es diese gemeinsamen Ziele, Werte, Kriterien überhaupt nicht mehr geben kann, kann man für ein Werk jedoch nicht beanspruchen, gerechterweise aufgeführt zu werden, während viele andere Werke stattdessen unaufgeführt bleiben, nicht im Radio übertragen, nicht als Partitur gedruckt, nicht im Hochschulunterricht behandelt, nicht in musikwissenschaftlicher Forschung berücksichtigt werden. Man kann ohne solche Kriterien nicht beanspruchen, allein aufgrund des Kunstwertes und nicht des persönlichen taktischen Geschicks oder zufälliger Launen persönlicher Vorlieben wegen einen Preis, ein Stipendium, eine Professur verdient zu haben – oder eine lobende Musikkritik.

Weder in der Rezeption noch in der Produktion hat man also den traditionellen Verbindlichkeitsanspruch preisgegeben – man leugnet ihn jedoch in der Rede *über* heutige Kunst; und das nicht nur, weil man nicht „unmodern“ oder antiquiert erscheinen will, sondern auch einfach deshalb, weil man keine Mittel, Ziele, Kriterien für die Kunst mehr angeben kann, die allgemeinverbindlich wären, das heißt: Jedem *einzelnen* Werk vorhergehen. Während in den Überbauten die Existenz solcher übergreifenden Prinzipien, Ziele, Werte geleugnet wird, wird dafür umso unbeirrter in den Gefühlen, Gewohnheiten und Vorstellungen der *Praxis* der traditionelle Verbindlichkeitsanspruch einschränkungslos fortgesetzt. Der Grund für dieses Fortleben des Allgemeinverbindlichkeitsanspruchs in der Praxis der Produktion und Rezeption von Kunst ist, wie wir nun sehen wollen, daß es gar keine Kunsterfahrung im emphatischen Sinn geben kann, die nicht mit einem Verbindlichkeitsanspruch verbunden wäre. Ja, dieser Verbindlichkeitsanspruch gibt der ästhetischen Erfahrung – und darin gleicht die Kunsterfahrung den religiösen und moralischen Empfindungen – erst ihre eigentümliche Qualität. Die „Wertung“ von Kunst steckt bereits in den Gefühlen, sofern sie emphatisch und kunstspezifisch sind. Diese Einsicht wollen wir komprimieren in

#### **These I.4.: Ästhetische Gefühle setzen Wertung voraus**

Wertung ist nichts, das vom fertigen Werk getrennt werden könnte. Wertung ist nicht einmal vom *Kunstmachen* trennbar: Kunstmachen kann man als Versuch, kunstspezifischen Wert herzustellen, verstehen. Wertung ist dabei kein „kognitiver Akt“, der vom vermeintlich bloß sinnlichen und daher mechanisch verlaufenden Wahrnehmen, bloß „irrational“ phantasierenden Formen und Ideen-Entwickeln in der Kunst getrennt werden könnte. Wertung ist nichts dem Werk „äußerliches“, sondern dessen Voraussetzung.

Wertungen in großer Zahl sind die Bedingung dafür, ästhetische Ideen und Empfindungen *entwickeln* zu können. Wenn ich vor dem schwarzen Quadrat Malewitschs stehe und ‚es springt mich an‘, sind unüberblickbar viele Lern- und Erfahrungsschritte vorhergegangen und alle implizieren auf die ein oder andere Weise Wertungen. Wären diese zahllosen Wertungsschritte nicht erfolgt und verinnerlicht, würde ich einfach keine *ästhetischen* Gefühle entwickeln. Allenfalls würde mir die schwarze Farbe gefallen oder die Tatsache, daß „Nichts zu sehen ist“, würde mich amüsieren oder ähnliches.

Die Wertungsschritte, die vorher gegangen sein müssen, um ästhetische Gefühle entwickeln zu können, betreffen unzählbar viele Details, doch ebenso sehr grundlegende Richtungsentscheidungen. Voraussetzung ist zum Beispiel die Überzeugung, daß es besser ist, sich zu bilden als sich nicht zu bilden; daß es besser ist, sich sein eigenes Urteil zu bilden als es nur von fremden zu übernehmen; dass es nicht verwerflich ist, sich sinnlichen Genüssen wie der Rezeption von Kunst hinzugeben; dass es unter Umständen der Schulung der Sinne und des Geistes bedürfe, bevor man ein Kunstwerk lustvoll betrachten kann; daß Kunst nicht zu allen Zeiten dasselbe anstrebt usf.. Doch es sind auch in der Mikrostruktur unendlich viele kleine Lern- und Selektionsschritte vorhergegangen, bevor ich auf Antrieb von etwas fasziniert sein kann, etwas magisch *empfinden* kann usf.. Es sind Wertungen im Sinne von Präferenzen, die mich – sei es als Kind, sei es als Erwachsener, sei es ohne jedes Wissen um die Ursprünge, sei es wohl begründet - bestimmte Verhaltensweisen im Umgang mit Kultur als unattraktiv *empfinden* lassen oder als sympathisch, als ‚wahr‘ oder gut usf.. (Alle Gefühle lassen sich wahrscheinlich letztlich auf einige „Grundgefühle“ zurückführen und letztlich „kann man die ganze Affektvielfalt auch auf bloß positive und negative Gefühle im Sinn von Lust und Unlust reduzieren.“<sup>13</sup>)

Die grundlegende Funktion solcher Präferenzmuster wird im Wort „Präferenz“ selbst bezeichnet: Bestimmte Optionen oder Reizmuster werden anderen *vorgezogen*. Solche Empfindungen ordnen und selektieren die Umwelt oder die Menge möglicher Optionen und Ereignisse im Verhältnis zum Subjekt und das Subjekt im Verhältnis zur Umwelt oder zu sich selbst, indem sie ohne den langen „Umweg“ über das diskursive Denken den viel schnelleren Informationsfluß des Gefühls benutzen. „Affektive Wertungen teilen die begegnende Wirklichkeit aufgrund der Erfahrung in potenziell Angenehmes und Unangenehmes, Harmloses und Gefährliches etc. ein; und weitgehend unbewußt operierende affektive Operatoren sorgen auf dieser Basis dafür, dass Aufmerksamkeit und Gedächtnis, Denken und Verhalten sich diesen Wertungen selbstorganisatorisch anpassen. Alles in allem stellen Affekte [...] die bei weitem wirksamsten Komplexitätsreduktoren dar, über die wir verfügen.“<sup>14</sup> Neurobiologen ahnen heute auch genauer, wie und wo sich diese Vorgänge abspielen und das Handeln anleiten: „Wird eine Emotion ausgelöst, stellen die Präfrontallappen sogleich eine Art Kosten-Nutzen-Analyse aller erdenklichen Reaktionen auf und wetten, daß eine von ihnen die beste ist.“<sup>15</sup> Die Metaphorik, in der Laborergebnisse übersetzt werden, ist verdächtig; immer werden in einem typischen Fehlschluß den unbewußten Gehirnfunktionen Fähigkeiten zugeschrieben, die eigentlich nur selbstbewußten Personen zukommen – aber: Wir können die Ergebnisse der Forschung sehr wohl mit der Erfahrung des Alltags und unserer Introspektion zusammenbringen. So kann jeder an sich und anderen beobachten: Die weitgehend unbewußt, eine Fülle verschiedenartiger Informationen zusammenführenden Präferenzmuster kann eine Person rein imitativ, aber auch durch teilweise oder vollständige bewusste, willentliche *Modellierung* der Empfindungsreaktionen erlernen. Ebenso gut können solche Präferenzmuster durch bewusstes

---

<sup>13</sup> Ciompi, *Gefühle, Affekte, Affektlogik*. Wien 2002, S. 21.

<sup>14</sup> Luc Ciompi, *Gefühle*, S. 27. Ausführlich wird diese Sichtweise begründet in Luc Ciompi, *Affektlogik*. Stuttgart 1998.

<sup>15</sup> Goleman, *Emotionale Intelligenz*. München 1996, S. 45 und Fußnote 19, S. 389.

Kalkulieren und Abwägen von Alternativen erschlossen werden – wobei ein solches bewusstes Kalkulieren im Bereich der Kunst natürlich letztlich immer nur durch den Vergleich von *sinnlich* vorliegenden Optionen entscheidbar ist, in der Musik durch den Vergleich zweier konkreter Klangverbindungen. Meist liegt ein undurchdringliches Gemisch all solcher Möglichkeiten vor, um Empfindungsreaktionen zu modellieren und so zur Wertstruktur zu bilden.

Wahrnehmungsempfindungen klassifiziert man auch heute häufig immer noch pauschal als „sinnlich“ oder „äußerlich“ oder bloß körperlich oder kausal - um sie dann den angeblich „freien“, kontrollierten, sicheren, wortsprachlich geleiteten, kognitiven Wertungen und argumentierenden Begründungen entgegenzusetzen. Wir lernen heute mehr und mehr, daß ein solcher Dualismus eines freien, kontrollierten, Sicherheit schenkenden vernünftigen Entscheidungsvermögens auf der einen Seite, des blinden, mechanischen Gefühls auf der anderen fiktiv und irreführend ist. Wir bekommen heute mit den starken Argumenten der exakten Erfahrungswissenschaften Stück für Stück die enorme und unüberblickbar vielfältige Rolle vorgeführt, die Gefühlen bei den allermeisten Entscheidungsprozessen und überhaupt bei allen Weltbildungen zukommt – wenn nicht sogar, der berühmten These Damasio zufolge, die Ausdifferenzierung und Rückkopplungsfähigkeit von Gefühlen sogar die Basis jedes höheren „Selbst“ bilden sollte.

Viele Gefühlsreaktionen erscheinen dem Bewußtsein einfach wegen der großen Geschwindigkeit, mit der sie ablaufen, so, als seien sie einfache und kompakte Mechanismen, doch heute entdecken wir mehr und mehr, wie viele dieser scheinbar einfachen, 'mechanischen' oder bloß kausalen Affekten in sich vielgestaltig strukturierte *Informationsverarbeitungsprozesse* sind. Sogar einfachste Zustände wie Unruhe, Behaglichkeit, Schmerzempfinden sind möglicherweise implizit relational; sie sind zum Beispiel abhängig von der Art der Aufmerksamkeit, mit der wir sie ‚betrachten‘ und leiten<sup>16</sup>. Viele Empfindungen haben verschiedene Dimensionen von Erfahrung, Wissen, Wünschen, Wirklichkeitskonstruktionen in sich aufgenommen – und sie laufen zwar in der Regel enorm schnell ab, doch sind sie deshalb keineswegs „automatisch“ und blind. Wir können viele Gefühle innerlich „abtasten“ und verschiedene Implikationen, Bezüglichkeiten in der verarbeiteten Information entdecken und sie zumindest partiell beeinflussen; entweder ohne Zuhilfenahme von Worten, dann „fühlen wir das Fühlen“ (Damasio); wir können die Art der Aufmerksamkeit auf diese Gefühle verändern und entdecken verborgenen Dimensionen. Insofern ist etwas Wahres an der alten, an sich irreführenden Rede von den „Wahrnehmungen“ körperlicher oder innerer Zustände<sup>17</sup>.

Gefühle sind oft keine opaken und keine blinden Vorgänge, die automatisch und bloß körperlich oder 'bloß sinnlich' geschehen. Wir nehmen viele Gefühle *nicht als sinnliche* wahr, also als Hautempfindungen, Geschmacksempfindungen usf., sondern einfach als 'meine Gefühle'; es sind 'meine', das ist wesentlich. Ich kann verschiedene Gefühle sodann sehr wohl als 'gehören eigentlich nicht zu mir' klassifizieren. Auch das ist wesentlich.

Gefühle sind keineswegs notwendigerweise undeutlich, unkontrolliert, ohne Erkenntniswert, während das explizite, verbalisierte Urteilen und diskursive Entscheiden per se kontrolliert, abstrakt, kognitiv wäre. Eine solche Vorstellung entstammt irreführenden platonischen, cartesischen und anderen dualistischen Traditionen. Diese Traditionen sind heute wohl eher noch im Alltag verbreitet, während Kognitionswissenschaft, Hirnforscher, Entscheidungstheoretiker Stück für Stück die komplexen *Zusammenhänge* zwischen „Intuition“, Gefühl, Entscheidung, „Denken“, Bewertung aufdecken. Die Vorstellung, daß

---

<sup>16</sup> Das wäre so, wenn die sogenannten „Intentionalisten“ unter den Philosophen recht hätten, für die das Gerichtetsein-auf-etwas ein Charakteristikum des Geistes überhaupt ist. Vgl. neuerdings Tim Crane, *Intentionalität als Merkmal des Geistigen*. Frankfurt a.M. 2007, S. 34ff.

<sup>17</sup> Vgl. David Armstrong, *Bodily Sensations*. London 1962.

Affekte „alles Denken und Verhalten nicht nur andauernd *begleiten*, sondern zu einem guten Teil auch richtiggehend *leiten*“<sup>18</sup>, wäre noch vor 20 Jahren von vielen als unlauterer Psychologismus abgelehnt worden – sofort wäre der Vorwurf „Vernunftfeindschaft“ da gewesen. Heute werden alte dualistische Vorstellungen von vielen Seiten her erfahrungswissenschaftlich widerlegt. Wir entdecken heute auch etwas, das man, wie ich vorschlagen möchte, „Konvertierbarkeit von Intuition und Kalkül“ nennen kann: Intuitionen verarbeiten nicht notwendigerweise *andere* Informationen oder mit anderen Zielen, als es die Gefühle tun; Intuitionen verarbeiten Information vor allem sehr schnell, viel zu schnell, um vom linear-sukzessiven „Denken“ im Einzelnen beobachtet und kontrolliert zu werden. Daher *erscheinen* Intuitionen dem linearen „Denken“ per se unsicher, verdächtig, arm, „ungeistig“. Doch in bestimmtem Ausmaß kann man *wählen*, ob man eine Problem- oder Entscheidungssituation im Modus des Gefühls bzw. der Intuition oder im Modus des expliziten Kalküls bearbeitet. Man kann sogar einige Teile der zu verarbeitenden Information im Modus der Intuition, andere im Modus der expliziten Faktorenanalyse verarbeiten – und es bleibt dieselbe, *eine* Problemlösungssituation, eine im Kern gleich bleibende Informationsmenge, die verarbeitet wird. Daher kann man sogar den Kanal wechseln und ein Problem einmal intuitiv, einmal formell kalkulierend bearbeiten – Intuition und explizites Kalkül sind in solchen Fällen (partiell) *konvertierbar*.

Entscheidungstheoretiker lehren uns, dass „Intuitionen“ alles andere sein können als das, was man ihnen meist nachsagt: Unsicher, „irrational“, unterkomplex. Insbesondere in Situationen, in denen die bedingenden Faktoren uns unbekannt sind oder zu komplex, um sie in ein explizites Kalkül zu bringen, sind „Intuitionen“ oder, wie der Volksmund sagt, „Bauchgefühle“, nicht nur schneller, sondern oftmals effektiver und sicherer; und sie können verschiedenartigere Informationen und Lösungsstrategien aktivieren und kombinieren als lineare, explizite Kalküle - Erfahrungswerte, Wissen, Faustregeln, Erinnerungen, körperliche Bewegungsmuster etc. Umgekehrt lehrt die Hirn- und Kognitionsforschung seit der Entdeckung des „limbischen Systems“<sup>19</sup> durch Antonio Damasio (und LeDoux), dass keine praktische Rationalität möglich ist, wenn nicht die Optionen des Handelns gefühlhaft besetzt sind.

Musizieren und insbesondere das Improvisieren kann (oder eigentlich: muß) ebenso wie beispielsweise auch das Sprachhandeln als komplexe Folge von Entscheidungen beschrieben werden – wobei die allermeisten Entscheidungsvorgänge alleine schon der erforderlichen Schnelligkeit wegen natürlich rein intuitiv oder gefühlhaft erfolgen. Es sind nicht nur unzählige Wertungen vorhergegangen, sobald ein Musiker sich entschieden hat, ein Musiker von Kunstanspruch zu werden; wenn er bestimmte Idiome oder Konzepte oder Spielhaltungen entwickelt oder sie *jetzt* benutzt, ist das ohnehin der Fall. Sogar schon, wenn er sich entschieden hat, aufzutreten, und insbesondere auch, wenn er entschieden hat, Improvisation als sinnvolle Möglichkeit von Kunstausübung zu sehen. Ganze Entscheidungsbündel werden bewegt, wenn man etwa nur den einfachen Gedanken hegt, ob und mit wem man zusammenspielen will. Es werden in der Spielsituation ganze Archive und Bündel von Präferenzmustern, Entscheidungsbäumen, Klangoptionen per Intuition oder Imagination in Sekundenbruchteilen durchforstet, wenn der Improvisierende sich entscheiden muß, ob er *jetzt* seinen ersten Klang erzeugt oder jetzt nicht und wenn ja, welchen Klang. Dieses Durchforsten ganzer Entscheidungsbündel geschieht selbstverständlich fast ausschließlich im

---

<sup>18</sup> Ciompi, *Gefühle*, S. 23.

<sup>19</sup> Vgl. Antonio R. Damasio, *Desartes' Irrtum*. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn. München 1995. Zur Entdeckung des „limbischen Systems“ vgl. Roth, *Fühlen, Denken, Handeln*. Neue, vollständig überarbeitete Ausgabe Frankfurt a.M. 2003, S. 290ff; Daniel Goleman, *Emotionale Intelligenz*, S. 32-48; eine brillante, spekulative und zugleich klinisch gestützte Darstellung der Macht des limbischen Systems findet sich in Ramachandran / Blakeslee, *Die blinde Frau*, Kap. 9.

Modus der Intuition – aber das hat seinen Grund einfach darin, dass ein explizites Durchspielen von Möglichkeiten erstens viel zu lange dauern würden; zweitens überblickt kein Musiker die Motive, die ihn leiten, sich hierfür oder dafür zu entscheiden, im Vorhinein ohnehin nicht; er kann bestenfalls nach der Entscheidung sagen, ob er die Entscheidung bereut oder nicht, ob sie „schlüssig“ war oder nicht, „sinnvoll“ oder nicht, „weitreichende Perspektiven eröffnete“ oder nicht. Vielleicht leuchten dabei kurz einzelne Stichworte auf, mit denen sich etwas ordnen lässt; oder halbe Fragen werden stumm gestellt – oder es wird gar kein Wort gebraucht, um Optionen innerlich „abzutasten“. Worte, abwägendes „Denken“, Fokusänderungen der Aufmerksamkeit und wortloses „Abtasten“ gehen ineinander über. Man kann zwischen ihnen wie zwischen Registern wechseln, um *eine* Aufgabe zu bearbeiten.

Daß die „Intuition“ oder die „spontane Eingebung“ oder das „Bauchgefühl“ der gewohnte Modus sind, in dem musikalische und insbesondere improvisatorische Entscheidungen getroffen werden, bedeutet demnach keineswegs, dass sie deshalb schon besonders irrational oder unsicher oder unerklärlich wären oder sich per se und kategorial von anderen komplexen Entscheidungsvorgängen unterscheiden würden oder dass es deshalb keine effektiven oder optimalen oder komplexen Entscheidungen wären. Improvisation ist in dieser Hinsicht *nicht* grundlegend verschieden etwa von gewöhnlichem Sprachhandeln: Wir treffen die Entscheidung, wie wir einen Satz beginnen, wie wir Akzente setzen, welche Reihenfolge der Worte wir als „angemessen“ oder „treffend“ oder „klar“ empfinden, bis auf winzige „Blitze“ des Abwägens von Alternativen, in der Regel weitgehend intuitiv und nach Gefühlen der „Angemessenheit“. Gefühl oder Intuition sind zunächst einmal nichts anderes als Modi der Informationsverarbeitung, die unvergleichlich viel schneller als das abwägende, lineare „Denken“ vorgehen; so schnell, dass das lineare „Denken“ den Eindruck bekommt, es vollzöge sich alles bloß reaktiv oder blind oder mechanisch. Und es sind Modi, in denen im Gegensatz zum linearen „Denken“ und expliziten Abwägen in kürzester Zeit sehr viele verschiedene Formen der Informationsverarbeitung und verschiedene Weisen der Information miteinander kombiniert werden können. So kann man sich zum Beispiel in kürzester Zeit rein intuitiv dafür entscheiden, in welchem Bereich des Gefühls man suchen möchte nach Spielalternativen – zum Beispiel zwischen Klängen, die sich den Vorhergehenden harmonisch einfügen oder solchen, die quer stehen. Dann würde die Intuition entschieden haben, dass man die Spielalternativen im Möglichkeitsraum sucht, indem man den Maßstab „Einfügen“-„Durchbrechen“ anwendet. Ein solcher Maßstab kann natürlich nicht auf unbekannte Klänge oder in abstracto angewandt werden, sondern nur auf eine Menge von Klängen, die in der Vorstellungskraft vorhergedacht werden können und/oder für die manuelle Produktionsmuster abgerufen werden können.

Der Modus, in denen man das Repertoire möglicher Klänge innerlich blitzschnell durchsuchen kann, ist der des innerlichen „Abtastens“ von Möglichkeiten ganzer Klangtypen. Dieser Modus kann auf sehr vielen Ebenen eingesetzt werden: innerhalb eines vorausgewählten Spektrums konkreter Klänge; er kann jedoch auch dafür eingesetzt werden, abstraktere Muster „abzutasten“ und bestimmte Leitmaßstäbe der Suche nach möglichen Klangarten ihrerseits auszuwählen. Dann stellt sich der Spielende vor, dass jetzt aus diesen und diesen Gründen bestimmte Fortführungsmuster passend oder interessant oder zwingend sind. Auch dieses blitzartige innerliche „Durchspielen“ der Potenz bestimmter Leitprinzipien, also die Wahl zwischen bestimmten Typen der Fortsetzung geschieht meist nur im Modus blitzartiger Gefühle. Innerlich „abgetastet“ werden etwa die Fortsetzungstypen der Überraschung, der dramatischen Steigerung, des gestischen Kontrastes, der Verdichtung, der reichen Anschlußmöglichkeit, der Formbildung im Sinne erkennbar sich wiederholender Teile oder umgekehrt der Durchbrechung solcher sich einstellender Formverläufe usw..

Dieses (vorgestellte) „Abtasten“ kann zum Beispiel zur Entscheidung führen, nichts mehr zu „denken“, sondern sich „vom Strom der Klänge“ fortziehen zu lassen oder dazu, dass eben dieses Verhalten den Kunstwert des Entstehenden vernichten würde.

In diesen Vorgängen des innerlichen „Abtastens“ von Anschlussmöglichkeiten wird (unter Umständen) enorm viel Information und zwar Information verschiedenster Arten verarbeitet: Erfahrungen, Vertrauen auf Spielmuster, Aversionen, Erinnerungen an glückliche oder unglückliche Situationen in früheren Spielsituationen, kritische Selbstbefragung, Lehrmeinungen, aufgeschnappte Anregungen, körperliche Impulse, Klangimaginationen, subversive Sehnsüchte, Zorn auf vorgeschlagene Vorklänge usf.. Es wäre ein großes Register, doch man könnte für jede Art von Improvisation Kataloge der möglichen Klänge und Klangverbindungen bzw. Aktionen und Reaktionen zusammenzustellen. Eine Menge von Klangereignistypen plus einer bestimmten Menge an möglichen Klangverbindungstypen definieren ein *Idiom* (bzw. ein Bündel von Idiomen). Die jeweiligen, von dem Spieler bzw. den Spielern individuell bevorzugten Teilmengen solcher Mengen definieren einen Personalstil.

Diese Behauptung, explizite Wertungen und Gefühle oder Intuitionen seien im Prinzip konvertierbar ineinander, mag zunächst abstrakt oder konstruiert klingen, doch diese Konvertierbarkeit ist eine ausgesprochen alltägliche Erfahrung<sup>20</sup>. Unser ethischen Handeln etwa gründet in dieser Konvertierbarkeit von emotionalen Reaktionen und Wertungen. Wenn wir unseren Kindern vermitteln wollen, dass Tiere auch Lebewesen sind und sie Rechte haben, dann wollen wir ja nicht bloß, dass das Kind Normen abstrakt internalisiert – sondern dass sie gerade nicht bloß aus Pflicht und Gehorsam Tieren Rechte einräumen, sondern gerade umgekehrt: Daß sie irgendwann Tieren einfach mit *Gefühlen der Achtung* begegnen und das als bessere Einstellung zum Leben empfinden. Zumindest wollen wir, dass diese Achtung zu *fühlen* ihnen ähnlich leicht und sinnvoll werden wie andere Gefühle auch, sagen wir das Mitleid mit Kranken oder vielleicht auch der Fairness im Fußballspiel. Unsere Erziehung, also die Vermittlung von Normen, die für uns wertvoll sind, wäre überhaupt nicht möglich, wenn sie nicht zuletzt immer die Modellierung von Gefühlen meinen würde. Es wäre ein gespenstisches Leben, wenn alle Menschen einer Gemeinschaft nur deshalb die Normen des Zusammenlebens befolgen würden, weil sie es nur aus Angst vor Strafe oder aus abstraktem Gehorsam tun oder weil ihnen dieses Verhalten in kalter Berechnung Vorteile verschafft. Und es wäre ein unmögliches Leben, wenn jeder in jeder moralisch relevanten Situation – und es gibt kaum eine Lebenssituation, die *nicht* moralisch relevant sein kann, etwa die Art, wie ich meine Kinder morgens begrüße und auf den Tag vorbereite; die Art, wie ich den Arbeitskollegen begrüße etc. - erst ein abstraktes Kalkül anstellen müßte, was denn „angemessen“ oder bevorzugenswert ist.

***In summa:*** Die Mengen von Wertungen, die in blitzschnellen Intuitionsentscheidungen und gefühlhaften Präferenzen für Instrumente, Idiome, Spielweisen, Mitspieler sind enorm vielfältig und sind im Einzelnen kaum zu rekonstruieren – *und:* Es sind große Knäuel von Wertungen und Präferenzmustern, die aktiviert und eingebracht werden, während der Spieler selbst oftmals den *subjektiven* Eindruck hat, „rein gefühlsmäßig“, „aus dem Augenblick heraus“, „individuell“, „unwiederholbar“ etc. zu agieren.

Weil das so ist, sind die gewöhnlichen Kategorien, in denen man die Eigenart des Wertes der Improvisation im subjektiven Bewusstsein der Spieler aber auch in der Musikkritik bestimmt, per se fragwürdig und irreführend: „Spontaneität“ und „Unvorhersehbarkeit“, „Entscheidung aus dem Augenblick“, solche und ähnliche Ausdrücke werden meist gebraucht, um das vermeintlich *Besondere* der Improvisation zu beschreiben. Daß darüber hinaus die geläufigen anderen Kriterien, in denen Improvisation beschrieben und bewertet werden – Ausdrucksstärke, Intensität, Überraschung, Neuheit der Klänge-, *per se* ungenügend und irreführend sind, wollen wir durch eine andere, propädeutische Überlegung sehen.

Wertungen müssen *im Prinzip* (in der Praxis gestaltet sich das natürlich oft schwierig) in

---

<sup>20</sup> Vgl. Gerd Gigerenzer, *Bauchentscheidungen*. München 2007, S. 204f.

Wahrnehmungsempfindungen konvertierbar sein, um kunstrelevant sein zu können: Ein Werturteil ist nur dann kunstrelevant, wenn das Werk selbst, indem man dem Werturteil folgt oder es ablehnt, anders wahrgenommen und *empfunden* werden kann. Die Konvertierbarkeit von Wertung oder Werturteil in Wahrnehmungsempfindung gilt für Rezeption und Produktion gleichermaßen.

Soweit zu den Grundlagen des Wertens, wie wir sie heute, im Zusammenspiel von Psychologie, Neurobiologie, Entscheidungstheorie, Sprachrezeptionsforschung, Kognitionswissenschaft usf. sehen lernen. Wenn wir diese elementaren Einsichten nun mit der Frage nach der Kunst heute zusammenbringen, wird eine Einsicht elementar: Wertungen folgen in der heutigen Praxis der Kritik noch fast ausnahmslos Kriterien, die wir „Wertprädikate Erster Ordnung“ nennen wollen. Das wären etwa: „Werk x ist schlüssig aufgebaut“, ist mimetisch genau, ist handwerklich solide, ausdrucksstark, farbenreich, läßt neue Wahrnehmungsweisen entdecken, ist gut proportioniert, klug strukturiert, in den Mittel dem Ausdruck angemessen etc.. Zentral ist: Dieser *Typus* von Wertung kann in der Moderne keine verbindlichen Anspruch auf Kunst mehr begründen, denn: Zu all diesen Wertprädikaten kann man die Negation bilden und man wird ebenso viele kardinale Werke des 20. Jahrhunderts finden, auf die diese Prädikate zutreffen (d.h. von diesen Werken realisiert werden). Es gibt Meisterwerke, die a-mimetisch sind oder mimetisch falsch; Meisterwerke, die nichts ausdrücken, ja geradezu ihr Wesen darin finden, jede Art von Ausdruck auszuschalten – etwa die Minimal Art, oder die Werke der John Cage-Schule oder die Konkrete Poesie oder Stockhausens Zeitmaße. Es gibt eine ganze, teils bedeutende Tradition, die davon lebt, in besonderer Weise das Nicht-Können, die handwerkliche Unfähigkeit in Kunst umzusetzen – manche Werke von Duchamp fallen darunter, mancher Dadaismus, der Fluxus, eventuell die Konzeptkunst, Kagels „Match“, Cardews „Scratch Music“ usf..

**These I.5.: In der Moderne kann keine Anwendung von (Wert)Prädikaten Erster Stufe mehr für sich genommen eine Wertung legitimieren, denn man kann zu jedem dieser Wertprädikate die Negation bilden und diese kann ebenso viel Anspruch darauf machen, eine legitimierende Instanz zu sein. Solche Wertprädikate müssen daher nun jeweils ihrerseits gerechtfertigt werden.**

Ebenso entscheidend ist: Diese Eigentümlichkeit von Wertprädikaten Erster Ordnung in der Moderne, dass ihre Negationen ebenso plausibel Anspruch machen, ästhetischen Wert zu begründen, gilt nicht nur für traditionelle Kriterien, sondern ebenso für die neuen Prädikate, die die Modernisten des 20. Jahrhunderts (bzw. die verschiedenen Wellen von avantgardistischer Revolte seit den Frühromantikern) schufen und gegen die Tradition stellten. Das wäre etwa die Vermeidung von Konventionen, die Vermeidung von Bedeutung, Subversion, Traditionsfreiheit, Störung von gewohnten Wahrnehmungsmustern, Erzeugung neuer Sinnwelten, Bewusstmachung von Verfahren usf..

Wir leben in einer Zeit, in der diese (und ähnliche) Wertprädikate der Strömungen radikaler Modernisierung ihrerseits ihre Bindekraft verloren haben. Daher kann heute kein Wertprädikat Erster Ordnung mehr für sich genommen ästhetischen Wert begründen. Daraus folgt: Da keine Wertung ohne die Anwendung solcher Wertprädikate Erster Ordnung möglich ist, müssen die angewandten Wertprädikate ihrerseits gerechtfertigt werden. Auch wenn es in der Praxis fortlaufend geschieht, genügt es nicht mehr zu behaupten: Ein Werk sei gelungen, weil es harmonisch, ökonomisch, ausdrucksstark, unkonventionell etc. ist; wir müssen vielmehr immer zugleich einen Grund mitliefern, weshalb *diese* jeweils verwandten Werte in *dieser* vorliegenden Fassung heute ästhetischen Wert zu stiften in der Lage ist, obwohl die Negation des Wertes ebenso gut Anspruch machen kann, Wert und Verbindlichkeit zu stiften.

Das alles mag abstrakt klingen, doch die Veränderung der „Wertlogik“ von Kunst in der

Moderne ist längst in den Alltag eingewandert. Wenn jemand zu beweisen versucht, daß ein bestimmtes Kunstwerk schön sei, ist es völlig normal darauf zu reagieren mit einer Äußerung wie: „Es mag schön sein, aber es ist eben *nur schön*“. Und ähnlich reagieren wir oft, wenn uns ein Kunstwerk angepriesen wird als mimetisch wahr, wohlproportioniert, geistreich, handwerklich gut gebaut usf. – und wir können es ebenso gut tun, wenn uns in konventionellem Modernismus nachgewiesen werden soll, daß ein Werk exzentrisch individuell, unkonventionell, radikal, bewusst in den Verfahren etc. sei. Wenn ein Ausstellungskurator wieder einmal predigt, ein Werk sei gut oder gelungen, weil es „neue Wahrnehmungsweisen eröffnet“, kann man sich ganz einfach fragen und tut das auch: Warum eigentlich immer „neu“ und was soll daran kunstspezifisch sein? Neue Wahrnehmungsweisen können gute Pädagogen, Yogalehrer, Psychologen, Drogen, Werbestrategen oder einfach auch die Zufälle des Lebens ebenso gut lehren. Wir müssen also seinereits rechtfertigen, weshalb das Erschließen neuer Wahrnehmungsweisen und nicht vielmehr das Gegenteil Verbindlichkeit stiften soll und darüberhinaus, weshalb die neuen Möglichkeiten kunstspezifisch sein sollen.

Aber: Daß immer mit-demonstriert werden muß, warum gerade *diese* jeweilige Werteigenschaft in *dieser besonderen*, individualisierten Form realisiert, heute Kunstwert stiften soll, bedeutet gerade nicht, daß nur dieses jeweilige, einzelne Werkindividuum damit bewertet würde. Wir bewerten immer *auch* einen Entwurf dessen, was Kunst heute (oder überhaupt) ist, mit. Implizit oder explizit. Auch diese scheinbar abstrakt wirkende Behauptung ist längst in die alltägliche Praxis eingewandert: Wenn man ästhetisch enthusiastisiert ist, sagt man Dinge wie: „Das ist wahre Kunst!“ oder „So muß Kunst heute sein“ oder „Nach Jahren des Mittelmaßes endlich wieder Kunst, die den Namen verdient“. Kunst verfährt zwar *immer individuierend*, aber eben auch *prinzipiell exemplarisch*. Das individuelle Werk oder die individuelle Aufführung sind dann ästhetisch erhebend, wenn sie gleichzeitig exemplarisch sind. Man fühlt, könnte man sagen, immer einen Begriff der Kunst heute mit. Oder man unterstellt ihn, oder 'denkt' ihn mit.

Zu sagen, heute könne ein Werk/eine Aufführung nur noch „an sich selbst“ gemessen werden, oder zu sagen, heute könnten nur noch Kriterien angewandt werden, die das Werk-Individuum „aus sich“ produziere, ist in etwa ebenso sinnig wie die Erklärung der Schönheit eines Menschen oder einer Landschaft durch die Behauptung, es sei eben das ganz besondere, individuelle „Etwas“, das „Unverwechselbare“, das dieser Mensch oder diese Landschaft verkörpere, das schön sei.

Natürlich muß etwas ästhetische Gelungenes immer jeweilig und konkret versinnlicht sein, um es beurteilen können. (Gerade das meinte ja Kant, wenn er bestimmte, das ästhetische Urteil sei immer ein singuläres, eines, das über dieses eine Objekt hier in sinnlicher Gegenwart urteile.) Aber auch ein Mensch muß immer jeweilig versinnlicht und damit lebendig ein, um ihn als Mensch empfinden zu können – dennoch ist es ein Mensch, der das allermeiste mit anderen Menschen teilt; einer, den wir selbstverständlich nach Tugenden und Fähigkeiten beurteilen und von dem wir sagen können, inwiefern er für den Menschen überhaupt eintreten kann. Natürlich ist die Attraktivität oder Unattraktivität des Individuums eine komplexe Mischung von gattungs- oder traditionsspezifischen Eigenschaften und Normen, die so nicht wiederholbar ist, doch diese können im Prinzip benannt werden *und* es kann die Weise der Individuierung benannt oder zumindestens umschrieben werden. Es gibt keinen Grund, warum das Verhältnis von individueller, sinnlicher Realisierung und Beurteilung von Vorzügen, Nachteilen, und exemplarischen Eigenschaften im Falle des Menschen oder im Falle der Ethik grundlegend anders sein sollte als in der Kunst. Das Individuelle ist nur dann von verbindlichem Wert für alle, wenn es in irgendeiner Weise zugleich exemplarisch ist.

**These I.6.: Das Werturteil versucht, einige der in der ästhetischen Praxis meist im Modus gefühlshafter Präferenzmuster und Intuitionen implizierten Wertungen (Wertprädikate) und Wertansprüche, die die Bedingung dafür sind, daß wir kunstspezifische Empfindungen haben und Erfahrungen machen können, zu explizieren. Durch diese Explikation werden diese implizierten Wertungen einer möglichen Rechtfertigung zugänglich. Die realisierten Werte (Wertprädikate) können und müssen durch eine solche Explikation und Rechtfertigung neu wahrgenommen werden.**

Die beiden grundlegendsten Typen im Werten – sei es im Werten in Form von Gefühlen und Intuitionen während der Produktion oder während der Rezeption, sei es in Form von zwischenzeitlichen oder endgültigen, expliziten Werturteilen – sind natürlich diese beiden: Ich kann etwas danach schaffen oder vervollkommen oder entdecken, weil es für mich gut also anderen Produkten vorzuziehen ist oder deshalb, weil es (auch) für andere vorzuziehen sein soll. „Andere“ kann dabei eine Gruppe oder eine Tradition oder auch alle anderen Menschen meinen.

**These I.7.: Ein (ästhetischer) Wert ist eine Entität, deren Produktion oder Rezeption man aus kunstspezifischen Gründen der Produktion oder Rezeption anderer Entitäten vorzieht bzw. vorziehen soll. Dem Konvertierungsgrundsatz gemäß müssen diese Gründe immer konvertierbar sein in konkrete Wahrnehmungsempfindungen.**

Die Füllung des Prädikates „gut“ - das heißt die Gründe, weshalb man etwas vorziehen sollte – muß in jedem einzelnen Fall neu bestimmt werden. Das geht aus der Logik der Wertung in der Moderne hervor: Es gibt keine vorab bestehenden, allgemeinverbindlichen Ziele und Mittel der Kunst mehr, die ein Privileg auf Erzeugung kunstspezifischer Werte besitzt. Wenn also an einem Werk Ausdrücke wie „Erweiterung der Spieltechnik“, Folgerichtigkeit, „Kühnheit der Harmonik“, „gediegenes Handwerk“, „raffinierte Balance der Klangmassen“ oder ähnliches als kunstspezifische Wertprädikate verstanden werden, so impliziert das auch eine bestimmte Vorstellung davon, weshalb es gut sein soll, eben dieses Werk vorzuziehen – weshalb es also für alle „gut“ sein soll, das zu tun.

Der Anspruch auf Wert kann behaupten oder annehmen, daß es *gut für mich* ist, diese und nicht andere Alternativen zu wählen; oder behaupten (oder wünschen oder empfinden), dass es *auch für andere* gut wäre, sie anderen, konkurrierenden Sachen vorzuziehen. Kunstspezifische Empfindungen können, wie wir nun sehen wollen, gar nicht entstehen, wenn ich glaube, daß etwas nur für mich wert ist, also daß es nur für mich gut wäre. Emphatische Kunstempfindungen schließen vielmehr das Gefühl und den Anspruch ein, daß auch alle anderen dieses eine Werk (bzw. diese eine Aufführung) anderen Werken (und auch aller Nicht-Kunst!) vorziehen sollen.

Warum muß man überhaupt werten, also eine oder mehrere Sachen anderen Sachen vorziehen? Es wurde schon gesagt: Denken, Fühlen, Wahrnehmen ist in gewisser Weise gar nichts anderes als auf der Grundlage mentaler Schemata Entscheidungen zu treffen – davon die allermeisten natürlich unbewußt, routinemäßig, intuitiv. Ja, Werten, Selektieren, Modellieren ist eine der wichtigsten Voraussetzungen von Bewußtsein und Selbstbestimmung überhaupt – sich selbst zu bestimmen heißt nichts anderes, als seine Gefühle zu modellieren, Alternativen zu wählen, Optionen des Fühlens, Denkens, Handelns zu choreographieren.

Doch es gibt noch einen anderen Grund, weshalb wir nicht anders können als fortlaufend zu werten: Das ist die Knappheit der Güter Zeit und Aufmerksamkeit. Die lebensentscheidende Rolle des Werturteils gründet sogar ganz wesentlich in der Zeit! Wenn wir alle Werke, alle Weisen, diese Werke zu betrachten, selbst rezipieren und durchspielen könnten, könnten wir (scheinbar) tatsächlich tun, was man oft vorschlägt: Sich einen ganz „eigenen“ Begriff der

Kunst machen – wenn wir noch dazu auch alle Wert- und damit Empfindungsschemata durchspielen könnten. Doch nur ein winziger Bruchteil der heutigen Produktion, der gesamten Schätze der Weltkunst sind für den Einzelnen rezipiert werden und noch weniger Werke sind für den Einzelnen in wiederholter Betrachtung rezipierbar. Man ist also schon aus „äußeren“ Gründen auf unzählige Schritte der Selektion, der Hierarchisierung, der Kanonisierung angewiesen. In der Moderne wird damit zunehmend mehr Vertrauen in die prinzipielle Zuverlässigkeit oder Richtigkeit und Notwendigkeit des Systems „Kunst“ notwendig, denn es kann ein immer geringerer Prozentsatz der irgendwo auf der Welt oder zu einer Zeit dem System zugerechneten Produkte in eigener Anschauung angeeignet werden<sup>21</sup>. Umgekehrt erzeugt diese Situation natürlich ein permanentes Mißtrauen, Hinterfragen, ein In-Frage-Stellen der Grundlagen und Legitimationen des Systems „Kunst“.

Doch dieser eher äußere Grund, weshalb Wertung fortlaufend geschieht – im Grunde in jedem Augenblick – soll uns hier nicht weiter beschäftigen. Es geht uns hier eher um die weitaus schwerer zugängliche Innenseite ästhetischer Erfahrung, um die Gefühle und Wahrnehmungsweisen bei der Rezeption der Werke selbst. Grundlegend dafür sind Gefühle der Verbindlichkeit.

Wie wir nun sehen wollen, sind Wertungen *Voraussetzungen* empathischer Kunstgefühle und diese wiederum von Verbindlichkeitsgefühlen nicht trennbar. Wichtig ist hierbei: Auch dieser grundlegende Anspruch auf Verbindlichkeit ist keiner, der zu der praktischen, sinnlichen Produktion und Rezeption ‚von außen‘ *hinzuträte*. Dieser Anspruch ist ein integraler Teil auch und gerade der Produktion.

### **These I.8: Emphatische Kunsterfahrung impliziert Verbindlichkeit für Andere**

Das heißt: Verbindlichkeit für den Rezipienten oder Produzenten *und für andere* ist das, was ästhetische (darin ähnlich wie moralische oder rationale) Werte von bloßen, subjektiven *Gefallensäußerungen* unterscheidet. Wenn mir etwas „gefällt“, erhebe ich zunächst einmal keinen Anspruch darauf, daß mein Nachbar oder der Juror oder alle Deutschen das auch so sehen müssen, sondern nur die, die eben zufällig meinen Geschmack oder meine Tradition teilen. Dagegen ist es auch in der Moderne weiterhin inkonsistent zu sagen: „Dieser Gegenstand dort ist ein gutes oder großes oder gelungenes Kunstwerk und in Gedanken hinzuzufügen: Aber wenn es niemandem außer mir so vorkommt, ist das völlig gleichgültig.“ Und vor allem: Dieser Anspruch auf strikte Allgemeinverbindlichkeit ist keineswegs eine „kognitive“ Zutat, die 'von außen' zu meinen Kunst-Empfindungen hinzu tritt. Die Verbalisierung ist vielmehr die Explikation der spezifischen Gefühlsqualität. Selbst der laienhafte Enthusiast kommt (in der Regel) nicht aus der „Zauberflöten“-Vorstellung mit Tränen in den Augen und sagt: „Das ist eben zufällig so, daß diese Musik *mich persönlich* so anrührt.“ Er wird viel eher sagen: 'Weil es *ein bedeutendes Stück* ist, rühre es ihn so tief an – auch wenn er das als Laie nicht begründen (oder es überhaupt niemand beweisen) könne'. Dieses Gefühl wird in der Regel auch bei allen nachfolgenden Aufführungen ähnlich sein, sich eher noch vertiefen – wenn nicht ein Übersättigungseffekt eintritt, was wiederum nicht den Kern der Sache berührt, denn: Es ist kein Kriterium für Gelungenheit, daß man ein Werk *ununterbrochen* hören kann oder will, auch wenn es umgekehrt sehr wohl ein Kriterium für Gelungenheit ist, daß das Gefühl von Gelungenheit oder Überwältigtsein nicht nur ein einziges oder wenige Male auftritt.

Das heißt: Emphatische *Gefühle* (oder Intuitionen oder Vorstellungen) der Gelungenheit

---

<sup>21</sup> Zur Notwendigkeit des Vertrauensvorschlusses durch die Globalisierung der Systeme in der Moderne, die immer größere Lücken der Information erzeugt, vgl. Anthony Giddens, *Konsequenzen der Moderne*. Frankfurt a.M.1995, S.48ff.

oder Größe oder Bedeutung eines Werkes zu hegen implizieren, daß ich dieses Gefühl nicht bloß als ein meiniges, momentanes, zufälliges halte, das *ebensogut* anders sein könnte. Es impliziert, diejenigen, die kategorisch andere Wahrnehmungsempfindungen in Bezug auf dieses jeweilige Werk entwickeln, für Menschen zu halten, die nicht richtig hingeschaut oder gehört haben; für Menschen, die, sobald sie ein wenig mehr Erfahrung, Wissen, Bildung, Sensibilität besäßen oder bessere Menschen wären, schon ähnlich empfinden würden und das entsprechende Werk für ein gelungenes Werk erfahren könnten. Genuine Kunstempfindungen zu haben heißt also, alle anderen Menschen für Menschen zu halten, die im Prinzip vom Rang der jeweiligen Kunst überzeugt werden könnten, wenn nicht gewisse, zufällige Faktoren ihrer Sozialisation oder ihres Charakters momentan sie daran hindern würden.

Das *Gefühl*, etwas sei gelungen, schlagend, groß, künstlerisch überwältigend neu – und dieser Eindruck taucht niemals anderes denn als Intuition und Gefühl auf -, impliziert, daß wir diese Eigenschaften nicht für solche halten, die nur ich und bestenfalls noch meine Sozialisationsgenossen zufällig und der Laune des Moments gehorchend erkenne und empfinde. Traditionell hat man diese Grundintuition oft mit dem Wort „Notwendigkeit“ oder „Folgerichtigkeit“ umschrieben. Damit hat man die Sache oft verunklärt, denn man unterschied nicht zwischen logischer, sachlicher Notwendigkeit und einem *Gefühl*, es könne nicht anders sein; zudem hat man oft einen urteilslogischen Anspruch mit einer vermeintlichen „Folgerichtigkeit“ der Bauart eines Werkes vermengt. Man sollte daher eher sagen: Emphatische Kunstgefühle oder Intuitionen implizieren, daß die relevanten Werkeigenschaften Verbindlichkeit besitzen oder stiften – zu emphatischen Kunstgefühlen gehört die Intuition oder sogar die feste Überzeugung, es dürfe und könne *nicht ebenso gut auch anders sein*, um einen Wert zu individualisieren, der anderen Werten oder/und anderen Individualisierungen desselben Wertes vorzuziehen sei..

Das heute selbstverständlich verteidigte Kernstück der Tradition, eben die Verbindlichkeit der kunstspezifischen Wahrnehmungen, können wir mithin auch so formulieren: Von Kunst ausgelöste Wahrnehmungsempfindungen können in strukturell ähnlicher Weise wie moralische Gefühle nur dann auftreten, wenn sie Verbindlichkeit für mich und andere implizieren, - wer immer jene anderen dann sein mögen -, daß ich also zumindest in diesem Augenblick nicht glaube, daß jemand, der die nötige Bildung und Sensibilität oder auch „Menschlichkeit“ besitzt, es wesentlich anders fühlen könnte oder sollte. Es ist ausgeschlossen, erobst darüber zu sein, daß bei uns Migrantenkinder schlechte Berufschancen haben, ohne zu denken, die anderen müßten oder sollten ähnlich empfinden – oder ich selbst schon morgen völlig andere Gefühle und Einstellungen hegen werde. Es ist unmöglich, Mitleid mit Aids-kranken Kindern Afrikas zu empfinden, ohne zu unterstellen, andere sollten auch so empfinden etc.. Jede Zeitungskritik unterstellt, daß es auch im Bereich der Kunst so ist. Kein Lehr-, kein Opernspielplan, kein Kulturhaushalt wäre sinnvoll ohne dieses wechselseitige Implikationsverhältnis von Kunst-Faszination, Wahrnehmungsempfinden und Allgemeinverbindlichkeitsanspruch.

Nur eben: Uns sind die verbindlichen Wertprädikate dafür abhanden gekommen, wie diese vom Gefühl implizierte (oder suggerierte) Verbindlichkeit abstrahierend *zu rechtfertigen* wäre. Uns sind vor allem auch die Argumentationsformen, in denen wir solche Ansprüche zu überprüfen und zu rechtfertigen haben, vakant geworden. Moderne heißt daher immer auch: Ein Hauch Babels. Uns ist gleichsam das Alphabet der Kunst durcheinandergeraten – und vor allem auch das Regelsystem, mit dem aus dem Alphabet eine, die Sprache der Kunst würde, also jene Sprache, mit der wir beweisbare Gewißheit darüber erlangen könnte, was Kunst „ist“. Daher hat die Moderne notwendigerweise eine neue Konjunktur von Sündenfall- und Entfremdungserzählungen. Es ist ein Gewißheits- und Verbindlichkeitsverlust mit der Moderne verbunden. Weil emphatische Kunsterfahrung jedoch mit einem Verbindlichkeitsanspruch verbunden ist, entsteht die spezifische Spannung, die für die Moderne charakteristisch ist.

**These I.9: Moderne Kunst zeichnet sich *nicht* durch Abkehr vom traditionellen Allgemeinverbindlichkeitsanspruch aus, sondern durch eine charakteristische Spannung, weil die vorgängigen, allgemeinverbindlichen Rechtfertigungsformen verloren gegangen sind, um diesen beibehaltenen Anspruch legitimieren zu können. Wir kennen keine fixen Argumentationsformen und keine sinnlichen, werkhafte Demonstrationsstrategien mehr, die zu benützen eine Legitimation des im Gelungenheitsgefühls implizierten Verbindlichkeitsanspruch verspricht.**

Es genügt nicht mehr zu beweisen, daß ein Werk harmonisch, mimetisch wahr, proportioniert, nach den Regeln der Kunst gemacht ist, daß es ausdrucksvoll, sinnlich reich sei, um zu belegen, logisch entwickelt, daß ein Werk gelungen oder schön ist. *Wir sind nicht einmal mehr sicher, was diese so selbstverständlich benutzten Ausdrücke eigentlich bedeuten:* Was einst ein Instrument des Erklärens war, ist heute immer zugleich auch seinerseits erklärungsbedürftig geworden. Das Wert-Bezugssystem der Kunst ist kein Bezugssystem Erster Ordnung mehr, sondern eines zweiter Ordnung. Das Bewußtsein dieser Tatsache, also des Quantensprunges der kunstspezifischen Wertbildung in der Moderne, wurde wahrscheinlich zum ersten Mal klar und programmatisch in den hyperbolischen Aphorismen der jugendlichen Friedrich Schlegel und Novalis erkannt. Die viel oder *allzu* viel und daher fast nichts sagende Formel von der „Poesie der Poesie“ markiert diesen Quantensprung des Operationsrahmens der Kunst, also der Bedingungen, unter denen Kunst in der Moderne emphatische Verbindlichkeit anstreben kann – die Formel artikuliert intuitiv eben jene Strukturveränderung hin zur „Wertbildung Zweiter Ordnung“, der Legitimation von Legitimationskriterien usf..

Was für die explizite Rechtfertigung durch Rezipierende und verbalisierte Programme gilt, gilt gleichermaßen für die praktische, meistens intuitiv, unbewußt oder gefühlhaft verfahrenende Produktion: Wer dezidiert ein Werk der *Kunst* schafft, also ein Objekt in die 'Kunstwelt' einbringt, um es *als* Kunstwerk rezipieren (und finanzieren) zu lassen, hat sich implizit schon entschieden, welche Strategien heute dazu führen (können), kunstspezifische Allgemeinverbindlichkeit zu erzeugen – immer im Reflex auf die Wertannahmen, die im institutionellen Rahmen sedimentiert sind, in den hinein ich versuche, ein Produkt als Kunst zu rechtfertigen. Ein Produzierender hat keine Wahl, sie zu akzeptieren oder nicht; er kann sich höchstens zu ihnen verhalten, indem er sich ablehnend zu ihnen verhält – aber dann müssen (sinnliche) Gründe exemplifiziert werden, weshalb jene institutionell sedimentierten Wertigenschaften erweitert, revidiert, ungestoßen werden müssen.

Damit ist in aller Vorläufigkeit der Rahmen abgesteckt, in dem sich Kunstkritik in der Moderne bewegt. Wir können nun – spät genug – zu den Besonderheiten der Kunstform „freie Improvisation“ und ihrer Kritik innerhalb dieses Operationsfeldes fortschreiten.

## ***II. Einige Bedingungen der Freien Improvisation und ihrer Kritik. Unvorhersehbarkeit als ästhetische Idee.***

Man muß die Bedingungen moderner Kunstkritik gewiß nicht notwendigerweise in genau dieser Weise rekonstruieren. Die Komplexität der Bedingungen jedoch kann man nicht leugnen; sie ist schon empirisch manifest. Der Verbindlichkeitsverlust der Wertprädikate Erster Ordnung kann ebensowenig geleugnet werden wie der Verbindlichkeitsanspruch, der weiterhin erhoben wird und erhoben werden muß, um emphatische Kunsterfahrung und -empfindung zu ermöglichen. Auch die Rolle von Intuition und Gefühl in allen Entscheidungsprozessen und Handlungsbereichen ist empirisch gut gesichert. Die Konvertierbarkeit von expliziertem Wertungskriterium und Gefühl ist, wie immer man sie

begrifflich genauer fassen könnte und wollte, wie gesagt, eine Alltagserfahrung. Doch niemand wird erwarten, aus einem solchen Bild der Kunstkritik heute seien feste Grundsätze oder gar Vorschriften für das ableitbar, was Freie Improvisation oder/und ihre Kritik will und kann und muß. Solche *positiven*, präskriptiven Grundsätze sind nach dem obigen Bild der Kunstkritik ja gerade nicht mehr ableitbar – zumindest, wenn mit solchen Grundsätzen materiale (d.i.'inhaltlich bestimmte') Grundsätze wie Spontaneität, Offenheit etc. gemeint wären.

Zunächst können wir aus der Diagnose, daß Kennzeichnungen Erster Ordnungen *für sich genommen* nicht mehr als Wertprädikate verwendet werden können, schließen:

**These II.1: Kennzeichnungen wie „Unvorhersehbarkeit“, „Spontaneität“ und ähnliche sind für sich genommen weder wertrechtfertigend noch kunstspezifisch. Kunstrelevante Prädikate werden aus ihnen nur, wenn sie ihrerseits gerechtfertigt werden. Eine solche Rechtfertigung Zweiter Stufe begründet, warum diese Eigenschaft heute in dieser jeweiligen, sinnlich vorliegenden Realisierung Verbindlichkeit stiften kann und nicht vielmehr ihre Negation (oder ein alternatives Wertprädikat). Verbindlichkeit heißt dabei immer zugleich: Weshalb in dieser jeweiligen Weise ein Begriff der Kunst heute exemplifiziert wird.**

Wir müssen also genauer sagen:

**These II.2: Improvisation tritt mit ihrem Konzept der „Unvorhersehbarkeit“ bewußt und unvermeidlich in Konkurrenz zur komponierten Musik, denn: In letzterer ist *Vorhersehbarkeit* ein Grundprinzip zur Stiftung ästhetischen Sinns. Jede Art von Tonsatzregelung, jede Art Stil, jede Art Geschmacksforderung, jede Art Definition eines Klangraumes durch Instrumentenwahl und Klangvorrat schafft Vorhersehbarkeit – wengleich relative Vorhersehbarkeit, nie absolute.**

Ähnliches wie für die Worte „Unvorhersehbarkeit“, „Spontaneität“ usf. gilt für Worte wie „Ausdruck“, „Entwicklung“, „Schlüssigkeit“ und insbesondere auch für einen Begriff wie „Ordnung“. Die Grundbedingung der „Unvorhersehbarkeit“ - ein Wort, das, wie wir sehen werden, immer nur als *relative* Unvorhersehbarkeit verstanden werden kann – ist an sich wertneutral. An sich kann es allenfalls Präferenzen stiften, wie sie die eingangs zitierten Jazz-Fans reklamieren: Eine lebensweltliche Präferenz für „Spontanes“, Unvorhersehbares, 'Offenes' etc..

Parenthese: Häufig wird angenommen, „Spontaneität“ und „Unvorhersehbarkeit“ bedingen einander. Das ist jedoch völlig irrig. „Spontane“ Entscheidungen stiften in keiner Weise per se Unvorhersehbarkeit – wir haben bereits gesehen, daß „spontane“ oder „Bauchentscheidung“ oft nicht einfach kalkülfrei verlaufen, sondern umgekehrt häufig ausgesprochen effiziente und effektive Entscheidungsmedien sind. Subjektiv gefühlte „Spontaneität“ ist heute ohnehin das Erkennungszeichen einer mehrheitsfähigen, berechenbaren und homogenen Lebensform. Wahrscheinlich entsteht die stärkste Form der „Unvorhersehbarkeit“ gerade nicht durch eine Aufeinanderfolge subjektiv als „spontan“ empfundener Akte, sondern zum Beispiel durch den gezielten Einsatz von Zufallsoperationen oder auch, wie bei Xenakis, durch algorithmische Ordnungsverfahren, also scheinbar hochgradig determinierende Verfahren. Gefühlte „Spontaneität“ bedeutet ja zunächst nur, daß man gespeicherte Muster in nicht bewußt erfaßbaren Modi des Kombinierens und Entscheidens anwendet – damit wird man zumindest auf Dauer berechenbar. „Unvorhersehbarkeit“ wird und muß also immer eine *qualifizierte* Form von Unvorhersehbarkeit sein oder Unvorhersehbarkeit *in bestimmter Hinsicht*. Zudem spielt Unvorhersehbarkeit gerade auch in der komponierten, also vermeintlich determinierten Musik

eine Rolle, nicht nur durch Wahrscheinlichkeitsverteilung, durch „offene“ oder grafische Partituren, Zufallsoperatoren und interpretatorische Freiheiten. „Unvorhersehbarkeit“ ist noch in anderer Hinsicht *immer relativ*, nicht nur relativ zum Wissen des Spielers und Hörers allgemein. Das Verständnis für diese Relativität ist essentiell, um die ästhetischen Potentiale der Freien Improvisation zu verstehen.

*Unvorhersehbarkeit ist vor allem relativ zu dem Maßstab, in dem gehört wird.* Wenn man in die Mikrostruktur hört, in die Mikrosekunden der genauen Zeitintervalle, in die Nuancen der Obertöne etc., muß die Aufführung eines Mozart-Klavierkonzertes auch in starkem Maße „unvorhersehbar“ sein, damit wir von einer „lebendigen“ Aufführung sprechen können. „Unvorhersehbarkeit“ ist also offenbar auch immer eine Frage des Maßstabes des Hörens. In vieler frei improvisierter Musik lassen sich zum Beispiel zwar die *genaue* Ausprägung nachfolgender Klänge kaum vorhersagen, der klangliche oder gestische *Typus*, mit dem ein anderer Typus von Klang beantwortet oder fortgesetzt wird, kann oft in hohem Maß vorhergesagt werden. So werden zum Beispiel in kommunikativ orientierten Improvisationsensembles sehr häufig pointillistische oder leise Geräuschtipfer mit ebensolchen beantwortet, dann wird die Ereignisdichte langsam gesteigert, diese Beschleunigung wird wiederum mit schnelleren Abfolgen beantwortet etc. - bis dann einer solchen Steigerungsphase meist eine Klimax und Abbruch oder eine Klimax und eine stufenweise Zurücknahme folgt, um dann das Stück wieder in geringer Dynamik ausklingen zu lassen. Wenn man den *Typus* von Klangereignissen und den *Typus* von Verbindungen dieser Klangereignisse zu Sequenzen und den *Typus* der Reaktionsformen betrachtet, ist die frei improvisierte Musik oftmals vorhersehbarer als viele komponierte Musik – und das gilt sogar noch mehr für die Dramaturgie des Gesamtablaufes.

**These II.3.: Kein Klang und keine Klangfolge ist für sich genommen unvorhersehbar. Unvorhersehbarkeit kann es immer nur relativ zum Wissen der Spieler und der Hörer geben – Wissen um gespeicherte Aktionsmuster der Spieler, gespeicherte Aktionsmuster einer Tradition, einer musikgeschichtlichen Situation, eines Idioms etc.. Und es kann Unvorhersehbarkeit nur geben relativ zum Maßstab, auf dem der Fokus der Aufmerksamkeit oder des Interesses liegt. Unvorhersehbarkeit in der Nuance und der Mikrostruktur geht z.B. oft mit Vorhersehbarkeit in anderen Dimensionen der Musik hervor, etwa der Gesamtdramaturgie oder der zu erwartenden Typen von Klängen oder des zu erwartenden Ausdrucks.**

Das ist *einer* der Gründe, weshalb „Spontaneität“ und Vermeidung struktureller Vorabsprachen keineswegs notwendig zu größerer Unvorhersehbarkeit des Ganzen in verschiedenen Dimensionen führt, sondern möglicherweise sogar zum Umgekehrten.

Aus alledem folgt:

**These II.4.: Unvorhersehbarkeit kann nicht an sich ein ästhetisches Prinzip sein oder erzeugen, sondern nur die Art und die Dimension, wie es in Spannung zum Vorhersehbaren tritt.**

Aus unserer Beschreibung des Operationsrahmens, in dem sich die ästhetische Moderne hinsichtlich der Wertbildung bewegt, folgt, daß Unvorhersehbarkeit, weil sie eine Eigenschaft Erster Ordnung ist, in der Moderne ihrerseits zu rechtfertigen ist, wenn sie kunstspezifischen Wert begründen soll. Dasselbe gilt dann für die scheinbar verwandten begriffe wie Offenheit, Spontaneität, Im-Moment-sein etc.. Wichtiger noch und merkwürdigerweise immer übersehen ist jedoch diese grundlegende Differenzierung:

## **These II.5.: Unvorhersehbarkeit kann Unvorhersehbarkeit für den Spieler oder für den Hörer meinen und das sind zwei völlig unterschiedliche Dinge.**

Die Frage nach dem möglichen ästhetischen Wert der „Unvorhersehbarkeit“ ist näher besehen außerordentlich komplex. Es ist jedoch nicht so, als ob sich deshalb *keinerlei* verbindliche Aussagen hinsichtlich Rolle der Unvorhersehbarkeit und damit hinsichtlich der Improvisation und der Frage nach kunstspezifischem Wert heute machen ließe. Man kann Orientierungen geben, wenn man die „Unvorhersehbarkeit“ nach den erwähnten Hinsichten differenziert. Wir wollen exemplarisch kurz die beiden Hinsichten: „Unvorhersehbarkeit“ für den Spieler und für den Hörer betrachten, um eine Vorstellung davon zu gewinnen, wie man in der komplexen Situation sehr wohl die Probleme näher bestimmen und mögliche Kriterien eingrenzen kann.

Unvorhersehbarkeit für den Hörer kann eine vollständig durchstrukturierte Partitur besitzen, wenn sie von einem ihm unbekanntem Komponisten stammt, wenn sie in einem komplexen oder neuen Idiom geschrieben ist etc.. Bei vielen Aufführungen von Werken Neuer Musik ist das so, schon weil es keine oder wenige Wiederholungen der Aufführung gibt und keine Aufzeichnungen verfügbar sind. Es kann sodann zu den Zielen einer völligen Durchkonstruktion gehören, für den Hörer völlig „unvorhersehbar“ zu sein.

Aus diesen Bestimmungen können wir den möglichen Raum von Kriterien näher bestimmen. Wenn Unvorhersehbarkeit nur für den Spieler gelten soll, nicht oder nicht in besonderer oder letztlich entscheidender Weise für den Hörer, kann das nur eines bedeuten: *Der Nachvollzug der („offenen“) Entscheidungssituation des jeweiligen Spielers durch den Hörer soll (letztlich) nicht über den Kunstwert entscheiden.* Dann will die Musik, wie man oft gesagt hat, „als Musik“ gehört werden, also nur das klangliche Ergebnis und nicht die offenen Entscheidungssituationen der Spieler mit nachvollzogen werden, um zur eigentümlichen ästhetischen Erfahrung zu gelangen. In diesem Fall will die Situation der „Improvisation“ nur als Voraussetzung der Kunst, nicht als deren Teil verstanden werden. Dann ergibt sich folgendes Dilemma:

## **These II.6.: Jede nur denkbare musikalische Struktur, die das Resultat einer „freien Improvisation“ ist, ist auch als „Komposition“ denkbar oder kann Teil einer Komposition werden. Umgekehrt jedoch gilt: Es gibt sehr viele komponierte Strukturen, die nicht improvisierend erzeugt werden können.**

Warum kann jede Improvisation Teil einer Komposition werden? Jede „freie Improvisation“ kann zum Beispiel elektronisch aufgezeichnet, korrigiert, verfremdet, überlagert und damit erst zur „Komposition“ werden. Welche Strukturen sind andererseits nicht durch Improvisation erzeugbar? Komplexe metrische Proportionen etwa, komplizierte, regelgeleitete Kontrapunkte, viele Arten der strukturellen Großdimension und -dramaturgie, des zielgerichteten Zusammenspiels, arithmetische konstruierte Mischungen von Obertönen usw.

Das heißt: Jeder Komponist kann jede denkbare „Improvisation“ als Materiallager benutzen – doch viele kompositorisch erreichbare Strukturen sind nicht improvisierend herstellbar. Natürlich gibt es viele Klangfolgen, Verläufe, Zeitgestalten, Überlagerungen, Schichtungen, Verschiebungen, usw., auf die ein isoliert für sich arbeitender Komponist nicht gekommen wäre – aber das ist eine Frage der *Klangfindung*, nicht des Resultats.

Etiketten wie „Instant Composing“ verdecken dagegen das zugrunde liegende ästhetische Problem. Insofern steht, sobald die „Unvorhersehbarkeit“ nur für die Spieler gelten soll, *nicht* jedoch für die Hörer, das Konzept „freie Improvisation“ in einem besonderen, bestimmbareren Legitimationsdruck:

**These II.7.: Sobald die Unvorhersehbarkeit nur für den Spieler (oder gegebenenfalls den klanggenerierenden Apparat) gelten soll und nicht für den Hörer, also der bewußte Nachvollzug der offenen Entscheidungssituationen der Spieler mitsamt den entstehenden Klängen nicht kunstentscheidend sein soll, erscheint das Prinzip der Nicht-Korrigierbarkeit als willkürliche Annahme: Weshalb sollte dieses Prinzip zu Klangergebnissen führen, die denen der Komposition, also z.B. der elektronischen Aufzeichnung und Nachbearbeitung der Improvisation überlegen oder auch nur gleichwertig wären?**

*Aber:* Wir werden unten sehen, weshalb es in dieser Hinsicht wider den ersten Schein sehr wohl eine ästhetische Perspektive für die Konzeption gibt, in der „Unvorhersehbarkeit“ nur für den Spieler und nicht für den Hörer ästhetisch relevant sein soll.

Wenn wir umgekehrt annehmen, daß die „Unvorhersehbarkeit“ auch für den Hörer relevant sein soll – wenn sie nur für den Hörer relevant sein soll, nicht für den Spieler, handelt es sich nicht um eine Improvisation -, kann man wiederum eine Bestimmung der ästhetischen Grundfrage geben:

**These II.8.: Wenn die „Unvorhersehbarkeit“ auch für den Hörer entscheidend sein soll, muß die Freie Improvisation folgendes demonstrieren: Inwiefern macht das Wissen des Hörers darum, daß die Klangfolgen das Ergebnis von „Improvisation“ sind, einen ästhetischen Unterschied und zwar einen, der die improvisierte Folge ästhetisch wertvoller erscheinen läßt als die nicht-improvisierte oder durch Korrekturvorgänge veränderte und 'nach-komponierte'?**

Die These 8 stellt eine ganz neue, klar ästhetische Frage und Aufgabe der Kriteriengewinnung – für Rezeption und Produktion. Doch bislang haben wir die Frage nach den Kriterien, mit denen man den Kunstanspruch der „freien Improvisation“ allererst *verstehen* kann, weitgehend ungeschichtlich gestellt. Es ist jedoch auch der kunstgeschichtliche Ort der freien Improvisation benennbar oder zumindest einkreisbar. Und auch dieser Einkreisung ergeben sich direkte ästhetische Konsequenzen für das Verstehen und die Aufgabe von Improvisation.

### ***III. Alt und neu in der Idee der Freien Improvisation: Ästhetik des Korrekturverbotes***

Die Freie Improvisation ist bei aller Neuartigkeit der Herausforderung an den Begriff der Kunst und des Werkes keineswegs eine *Creatio ex nihilo*. Sie entdeckt – jedenfalls scheint es zunächst so - vielmehr Uraltes oder Archaiches neu, das aus dem Gedächtnis der Kunst längst herausgefallen war. Das hat sie mit einer ganzen Reihe von Modernismen und Avantgardeismen gemein<sup>22</sup>. Jedermann ist die Wiederentdeckung des islamischen und byzantinischen Erbes im Jugendstil geläufig; die Rückgriffe auf (vermeintlich) rein slawische Spiritualität und die „Volkskunst“ in den russischen Avantgarden um 1910; die Euphorie für „Negerplastik“ im deutschen Expressionismus und dem französischen Kubismus; die Gamelanmusik bei Claude Debussy und noch einmal bei Pierre Boulez; die Inspiration durch den Schamanismus im Werk Hugo Balls und Joseph Beuys etc.. Alle diese Wiederentdeckungen waren das Gegenteil einer konservativen Kunstanstrengung, die

---

<sup>22</sup> Vgl. z.B. Klaus von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden*. Kunst und Gesellschaft 1905-1955. München 2005, S. 455ff.

vermeintlich gesicherte Werte aus einer Zeit, in der es 'noch' verbindliche Werte gab, restaurieren will. Man wiederholte nichts um der Wiederholung willen, sondern lehrte immer zugleich, das Alte neu zu verstehen im Bewußtsein der Operationsbedingungen von heute.

Die Freie Improvisation stellt mit ihrer Wiederholung uralter Fragen allerdings einen gewissen Sonderfall dar, als die alten ästhetischen Ideale und Maximen, die sie transformiert und neu gegenwärtig macht, vielen freien Improvisatoren gar nicht geläufig waren. Die Freie Improvisation wiederholt also sehr oft unbewußt Dinge vormoderner Epochen. Ihr Grundprinzip kann man nämlich auch als *Korrekturverbot* bezeichnen. Und diesem Prinzip folgten große alte Kunsttraditionen – allerdings weniger und nie rückhaltlos die abendländischen, sondern der fernöstlichen Künste.

Daß unsere neuzeitliche Kunst weitestgehend einem Ideal der Vollendung und der wiederholten Durcharbeitung folgte, macht vergessen, daß insbesondere in der ostasiatischen Kunst eine sublime, alte Tradition der Kunst existiert, die im Korrekturverbot gründete und es zu höchster Verfeinerung trieb. Am berühmtesten ist das Gesetz der (weitgehenden) Nicht-Korrigierbarkeit in der Zen-Tuschmalerei verwirklicht. Dort erreicht höchste Meisterschaft, wer durch Meditation und Übung *vor* Einsetzen des sichtbaren Produktionsprozesses zu einer Kontrolle gelangt, die dann den eigentlichen Entstehungsprozeß wie ein sehr leichtes Ein- und Ausatmen *erscheinen* läßt. „Es fließt“ ist der höchste erreichbare Produktionszustand – und weil, wie es in damaligen, mystisch gespeisten Metaphern hieß, „es fließt“<sup>23</sup>, kann wie somambul ein Produkt „sich“ wie von alleine erschaffen. Jedenfalls erscheint es dem subjektiven Bewußtsein eines Handelnden dann so. Westliche Psychologen des 20. Jahrhunderts haben, inspiriert durch derlei Metaphern, ähnliche Phänomene unter dem Etikett des „flow“-Empfindens gefaßt, in dem Höchstleistungen subjektiv sehr leicht und mit geringstem Energieaufwand bewältigt werden, und versuchen mittlerweile, die neurobiologischen Grundlagen dieser erstaunlichen Fähigkeiten zu ergründen<sup>24</sup>.

In der traditionellen Künsten Ostasiens haben sich eine Vielzahl von Konzepten herausgebildet, um etwas, das man vielleicht 'Kontrollierte Nichtkontrolle' nennen kann, zu realisieren – sowohl in der Shakuhatshi-Musik, der Gartenkunst, der Malerei. Vor allem auch werden Strategien entwickelt, um Unabsichtlichkeit, Asymmetrie, scheinbare Ordnungslosigkeit, Unfertigkeit, Konzeptlosigkeit, Fehlerhaftigkeit, Disproportion als Gipfel der Verfeinerung erscheinen zu lassen. Man könnte sagen: Das „Unvorhersehbare“ wird zum Teil des Kalküls. Für uns Europäer ist das ein Paradox. In Ostasien ist Kontrolle dagegen nicht in der uns geläufigen Weise an willentliche Kontrolle, Explizierbarkeit, Entwicklungslogik, Proportion, Bedeutung etc. gebunden. In Ostasien gilt nicht, wie bei uns, alles, was sich der Kontrolle des Kalküls, des Schlußfolgerns, der Vorhersagbarkeit und der Triebkontrolle entzieht, per se als irrational oder 'bloß intuitiv', unkontrolliert oder 'bloß gefühlsmäßig', unsicher, ungeistig, ungeordnet oder 'bloß sinnlich'. Ordnung und Kontrolle werden vielmehr aus der meditativen Praxis heraus definiert. Ein Beispiel dieser hochverfeinerten Ästhetik des integrierten Unvorhersehbaren, erweitert und sublimiert zu einer Ästhetik des scheinbar Mißratenen, Unfertigen, die immer auch die Laune des Materials oder des Verfertigungsprozesses einbezieht wäre etwa *dieses* (ABBILDUNG einfügen!) Wassergefäß vom Ko-Iga-Typ, entstanden in Japan um 1600, beschrieben in Dietrich Seckel, *Einführung in die Kunst Ostasiens*. München 1960, S. 280-5. (Abb. 26 vor S. 273).

Diese Wieder-Holung eines vormodernen Kunstgrundsatzes läßt im Falle der Freien Improvisation wiederum genauer verstehen, wie man ihren Kunstanspruch genauer beschreiben und bewerten kann, denn:

---

<sup>23</sup> Im legendären Buch Eugen Herrigels, *Zen in der Kunst des Bogenschießens* (München 1962 u.ö.), wird vom Meister als Ziel der geistig-körperlichen Übungen das Empfinden „Es schießt“ angegeben.

<sup>24</sup> Vgl. Goleman, *Emotionale Intelligenz*, S. 119ff.

**III.1.: Improvisation gründet im Grundsatz der Nicht-Korrektur und steht damit per se in Beweiszwang gegenüber der komponierten Musik, denn es ist prima facie nicht einzusehen, weshalb Klangstrukturen dadurch gewinnen sollten, daß man sich verbietet, Korrekturen seiner Einfälle vorzunehmen, bevor man sie einem Publikum vorführt.**

Daraus folgt:

**III.2.: Freie Improvisation muß, wenn sie Kunstsanspruch erhebt, immer auch *neu* mit-verstehen lassen, weshalb das Gebot der Nicht-Korrektur nicht bloß Nachteile gegenüber Werken oder Aufführungen von Klangordnungen hat, die durch Korrekturen von Einfällen entstanden sind.**

Das Verstehen der freien Improvisation von dem Korrekturverbot her hat erhebliche Vorteile gegenüber dem konventionellen Zugang durch das Momenthafte (das es bei Mozart ebenso geben kann), die Spontaneität (die es auch bei einer Mozart-Aufführung her geben kann) usf.. Vorteile hat es insbesondere, wenn wir es dann kombinieren mit der Frage nach der Rolle der Unvorhersehbarkeit und diese wiederum differenzieren danach, ob sie für nur für die Spieler oder auch für die Hörer gelten soll.

Addendum: Daß sehr viele Techniken und Klangarten, die in der Freien Improvisation ausgearbeitet wurden, nicht notierbar sind und deshalb nicht per Notation *reproduzierbar* sind, ist kein Argument für etwaige *ästhetische* Eigenständigkeit oder gar Überlegenheit. Denn erstens *kann* jede Klangfolge reproduziert werden, nämlich mit Aufzeichnungstechnologie – und dabei oder danach gegebenenfalls verbessert werden. Zweitens wäre Nicht-Reproduzierbarkeit kein Argument dafür, daß deshalb *Kunst* entsteht: Womöglich *kann* Kunstmusik im emphatischen Sinne eben nicht alle Arten von Klängen und Klangfolgen verwenden. Zudem ist Nicht-Reproduzierbarkeit an sich lediglich eine Frage der Schwäche unseres Gedächtnisses: Wer ein fotografisches/oszillographisches Gedächtnis für Klänge besäße, könnte jede Improvisation reproduzieren. Was aber sollte aus dieser Schwäche unseres Gedächtnisses an ästhetischem Gewinn folgen? Es könnte daraus zum Beispiel - drittens – folgen, daß man solange probt, bis *eine* einzige, ideale und reproduzierbare Aufführung aus einer Folge bestimmter Ideen oder materialer inputs zustande käme. Und sogar diese Idealfassung könnte man – sei es mit Hilfe von elektronischen Aufzeichnungen oder ohne - so lange durcharbeiten wie ein normales Konzertstück, das ein konventioneller Interpret sich erarbeitet und dann aus dem Gedächtnis spielen. Gewisse Variationen wären dann ebenso wie in einer konventionellen Aufführung eine „Interpretation“, die durchaus auch vom jeweiligen Raum, Zustand der Spieler u.a. abhängen kann.

\*

Wenn wir die Komplexität der Wert- und Begründungsfrage in der Moderne im Allgemeinen und der Improvisation im Besonderen nun zumindest in Umrissen wahrgenommen haben, können wir die konventionellen Kriterien der Jazz-Kritik als hoffnungslos unterkomplexe und geschichtsblinde Versuche verstehen, den prima facie völlig uneinleuchtenden Korrekturverbotsgrundsatz zu rechtfertigen. Eine solche Flucht in Schein-Begründungen ist auf seine Weise nur zu gut verständlich: Man verteidigt allzu lieb gewordene, bequeme, heimelige Gefühle gegen eine „ratio“, die nun, weil sie auf den komplexer und abstrakter gewordenen Wertbedingungen in der Moderne besteht, als etwas erscheint, das der „Intensität“ und Entrückungskraft der Gefühle feindlich gegenüber tritt. Es fehlt hier der Gedanke und die Erfahrung, daß man, falls man sich den veränderten Wertbedingungen zu stellen getraut, allererst die Chance hat, mit umso kühneren, nicht mehr bloß lebensweltlichen, sondern genuin künstlerischen Gefühlen und Vorstellungen belohnt zu werden.

Man kann also die Beliebtheit von Begriffen wie „Spontaneität“, Offenheit, Vitalität, Ausdruck von Stimmungen und Spielerpersönlichkeiten sehr gut so verstehen, daß sie die *offensichtliche* Legitimationsnot kompensieren wollen. Die Weigerung, die alltäglich angewandten Kriterien zur Disposition zu stellen, ist der Ausdruck dieses heimlichen Wissens, daß diese Art von Musik sich zwar damit schmücken will, Kunst zu sein, aber sich den für die Adelung als („Hoch“)Kunst nötigen Legitimationswege verweigert. Die Abschließung des Jazz-Milieus zu einer „Szene“ ist die soziale Folge dieses heimlichen Wissens darum, daß es hier um etwas anderes als um die Suche nach einem Begriff von Kunst heute geht. Man weiß insgeheim, daß der Anspruch auf genuin künstlerische Verbindlichkeit mit Kategorien legitimiert wurde, der offensichtlich kontingent ist, weil sie *von vorästhetischen Werthaltungen* abhängen. Solche Kategorien kann nur der ins Spiel bringen, der von vorneherein davon ausgeht, daß die Musik selbst keine genuin künstlerische, also von kontingenten Werthaltungen unabhängige Allgemeinverbindlichkeit erzeugen kann.

Das heißt selbstverständlich nicht, daß man nun umgekehrt wieder positive Wertprädikate Erster Ordnung etablieren sollte und könnte. Keineswegs heißt es das. Vielmehr heißt es, daß Musik sowohl in der Produktion und der Rezeption heute keinen Kunstanpruch mehr erheben und legitimieren kann, wenn sie das tut – und nicht vielmehr diese Wertprädikate Erster Ordnung ihrerseits begründen kann, sei es, indem Musik mit-demonstriert, was diese Kriterien heute noch verbindlich machen könnte, sei es, daß Programmschriften oder verbale Kritik explizite Begründungen Zweiter Ordnungen erstellen.

Man kann diese somit gewonnene Spezifizierung der Aufgabe der Wertung von freier Improvisation heute – der verbalen Wertung und des Wertanspruchs, der in jedem Kunstwerk notwendigerweise steckt - im Fall des Nicht-Korrekturgrundsatzes noch weiter spezifizieren. Man könnte (was im Rahmen des vorliegenden Essays unmöglich geleistet werden könnte) beispielsweise zeigen, wie man verschiedene, implizite Voraussetzung verstehen lernt, wenn man das Nicht-Korrekturgebot heutiger Improvisation und der asiatischen Traditionen miteinander vergliche. Man müßte dazu die genaueren Gründe herausarbeiten, die die europäische Moderne dazu gebracht hat, sich wiederholt an ostasiatische Ideale anzulehnen. Wahrscheinlich würden sich viele Episoden in der Geschichte dieser Adaptionen als produktive Mißverständnisse wenn nicht sogar als entstellende weil kontextmißachtende Adaptionen entpuppen. Dazu gehörte sicherlich John Cages Versuch einer Integration des „Zufalls“ (eine auf Duchamp zurückgehende Idee) mit alten ostasiatischen Motiven zusammenzubringen. Das Mißverständnis liegt einerseits darin, daß die asiatischen Begriffe der *Ordnung* und der Determination völlig andere als unsere neuzeitlich-europäischen sind.

Asiatische Mystiken, ohne die diese asiatischen Begriffe nicht zu verstehen sind, kennen vor allem auch einen Gegensatz von „Zufall“ und „Notwendigkeit“ nicht, wie er uns geläufig ist. Ohne diesen traditionellen Hintergrund und die entsprechende Schulung der Einbildungskraft werden solche Adaptionen rasch zu wohlfeilen Kostümierungen bloßer Gestimmtheitswerte und exotistischer Projektionen.

Ähnliches gilt sicherlich auch etwa für die zahllosen, sich auf Fernöstliches berufenden Versuche, die „Stille“ als gleichberechtigte Größen in die Musik einzubeziehen oder die „innere Freiheit“ der nicht-notierten Musik als Vorbild zu verstehen.

Die Shakuhatshi-Musik beispielsweise erscheint uns ordnungslos, „unvorhersehbar“ vielfältig, oder auch „frei“ und „spontan“ und „alleine von der Eingebung geleitet“. Daher wird sie von uns als Wellness für die Seele, als Abfolge „meditative Klänge“ mit vielen Pausen dazwischen, rezipiert. Doch in Wahrheit handelt es sich um ein höchst komplexes Arbeiten mit einem Repertoire feststehender Wendungen, Ornamenten, Figuren, Pausenrhetorik, Spannungsaufbau. Ein Hörer, der in dieser Tradition kund ist, hört die Musik also nicht als eine unvorhersehbare Aneinanderreihung punktueller Gestimmtheitsreize, sondern als höchst komplexe Spannung zwischen Vorhersehbarkeit und Unvorhersehbarkeit; als Spannung zwischen einem Repertoire aus Figuren, Wendungen, Klanggebungsweisen,

deren momentanen Abwandlungen und einer Gestaltung von Zeit und Dramaturgie. Man könnte dann diese Musik keineswegs einfach mit der Utopie der „freien“ Improvisation gleichsetzen.

Wenn man die Utopie der „Unvorhersehbarkeit“ und des Korrekturverbotes von asiatischen Vorbildern her legitimieren will, denkt man wahrscheinlich ebensooft an die zen-inspirierte Tusch-Malerei. Oft beruft man sich auf solche fernen, hehren Traditionen, als könnte man damit an einem zeitlosen und kontextfreien Ideal teilhaben und sich damit Wertsicherheit heute sichern. Doch natürlich ist jeder Begriff der Kunst, jedes Ziel, jedes Mittel der Kunst heute gleich komplex legitimationsbedürftig, entstamme es nun aus einer hehren alten Tradition, einer fernen Tradition, einer heimischen oder sei er ein Produkt der Gegenwart. Ein solches berufen auf ferne oder alte Traditionen erklärt nichts daran, weshalb ein solches Ideal in dieser Ausprägung heute wieder Verbindlichkeit stiften soll und kann. Wer sich heute auf die scheinbar „improvisierte“, weil oftmals dem Korrekturverbot unterstehenden Zen-Malerei, beruft, mißachtet sehr ähnliche Dinge wie der, der sich heute auf die Shakuhatchi-Musik beruft: Der Eindruck von „Spontaneität“ ist schlichtweg falsch. Die Gestaltung ist gerade nicht den subjektiven, momentanen Inspirationen überantwortet. Umgekehrt kann man sich auch nicht auf den Eindruck von „subjektfreiem Fließen“ beziehen: Auch unsere Begriffe von Kontrolle, subjektivem Ausdruck sind gänzlich andere.

Wenn man sich beim Nicht-Korrekturprinzip auf das berühmteste Beispiel der asiatischen Kunst beruft, die Zen-Tuschmalerei, kommt ein weiterer, grundlegender Fehler hinzu: Der Nicht-Korrekturgrundsatz kann wider den ersten Augenschein nicht oder nur sehr bedingt aus der Bildenden Kunst auf die Musik übertragen werden. Denn: Der Raum der möglichen Ereignisse solcher bildnerischen Werke ist überschaubar und sinnlich präsent – es ist das vor Augen liegende Blatt Papier. Der Ereignisraum der Musik ist dagegen nicht sinnlich präsent: Die Zukunft ist nicht sinnlich wahrnehmbar, die Vergangenheit ist es ebensowenig; Zukunft ist nur per Hypothese ungefähr zu ahnen, Vergangenheit nur in der Selektion und Transformation des Gedächtnisses gegenwärtig. Die bereits erfolgten Handlungen in der Malerei sind komplett überschaubar, nämlich auf dem Papier; die „Unvorhersehbarkeit“ *kann*, so scheint es, hier prinzipiell nur den Produktionsprozess betreffen, also nur den Maler, nicht den späteren Betrachter.

Doch dieser Eindruck täuscht. Die „Unvorhersehbarkeit“ kann auch hier für den Betrachter ästhetisch relevant werden – und vielleicht sagt uns diese Art der „Unvorhersehbarkeit“ sogar etwas über die „freie Improvisation“ von heute. Denn: Der Rezipient kann die Unvorhersehbarkeit der Ereignisse, die für den Produzenten partiell bestand, re-imaginieren und damit zum Teil des Rezeptionsaktes und damit zum Teil des Werkes machen. Das wiederum bedeutet im Fall der Tuschmalerei allerdings etwas, das für uns Abendländer ein Widerspruch zu sein scheint: Die *Endgestalt* einer Tuschmalerei ist eine, die, zumindest in unserer abendländischen Terminologie, „Notwendigkeit“ besitzen soll. In einer konventionellen abendländischen Terminologie würde man die ästhetische Strategie vielleicht so zu beschreiben suchen: Das Endresultat, obwohl es als Produkt einer Serie „offener“ Entscheidungsprozesse unter dem Gebot des Nicht-Korrigierens *wahrgenommen werden soll*, soll eine höhere Art der „Komposition“ realisieren.

Falls man die Folgen des Nicht-Korrigieren-Grundsatzes für das Werk so beschreiben kann (oder muß), hätte man immerhin eine neue Perspektive auf die „Unvorhersehbarkeit“ gewonnen. Allerdings nur unter großem Vorbehalt: Musikalische Klänge sind absolut unkorrigierbar; etwas, das einmal erklungen ist, kann nicht ungeschehen gemacht werden. Es kann allenfalls durch nachfolgende Klänge in der Erinnerung uminterpretiert werden. Seiner Funktion kann durch neu hinzu kommende Klänge verändert werden, nicht seine physische Gestalt. Ein Flecken oder Tropfen wässriger Tusche auf dem Papier kann dagegen in seiner physischen Gestalt nachträglich verändert werden.

Wie immer man solche Perspektiven im Einzelnen beschreiben und erklären und

weiterdenken mag, sicher ist: Der kritische Umgang mit frei improvisierter Musik heute führt zu ältesten Fragen und Begriffen der Kunst zurück – die alten *Antworten* und Kriterien jedoch können nicht mehr die unseren sein. Freie Improvisation heute zu betreiben, zu deuten und zu bewerten heißt daher: Anzuerkennen, daß die komplexer gewordenen Kriterienfrage und Argumentationsformen der Kunstkritik in der Moderne dazu zwingen, immer das Ganze der Musik mitzubedenken – in Produktion und Rezeption gleichermaßen. Kriterien, die der frei improvisierten Musik *und nur ihr* „angemessen“ wären und ihren Kunstwert belegen könnten, gibt es nicht – und dennoch können natürlich nicht einfach die Kriterien der komponierten Musik oder der traditionellen Kunst für sie übernommen werden. Es muß immer eine Suche nach Kriterien sein, die das Besondere der Improvisation in den Begriff der Musik heute *überhaupt* einbringen, und so das Ganze klären, umschichten, selektieren. Wenn man über Freie Improvisation spricht, geht es immer *zugleich* auch um einen Begriff von Kunst heute generell, also immer auch um etwas, das nicht aus der Betrachtung von Improvisation *alleine* entwickelt werden kann.

Die im ersten Teil beschriebene Eigenart des Wertens ist dieser Gesamtperspektive einzugliedern. Erstens: Weil „Wertung“ mitnichten etwas ist, das ein „kognitiver“ oder auch nur notwendig ein sprachlicher Akt ist, der zu den Gefühlen und Wahrnehmungen 'von außen' hinzu träte, gilt genauso für die Empfindungen und Vorstellung bei der Produktion wie der Rezeption von Musik, daß immer auch das Ganze der Musik heute mitgedacht und empfunden wird und werden muß. Und nur weil das ist, können heute überhaupt emphatische *Kunsterfahrungen* gemacht werden. Daher bedeutet – zweitens – heute mit Kunstanspruch zu improvisieren immer auch: Erforschen und Erfahren, wie und mit welchem Recht Improvisation und Komposition um die Statthaltschaft der geschichtsbewußten Musik heute *konkurrieren*. Was immer das Ergebnis einer solchen Konkurrenz sein mag.