

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2009)
Heft: 105

Artikel: Widerstand: Kritik : Thesen und Forderungen = Résistance: critique : idées et exigences
Autor: Frank, Patrick N.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927689>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 12.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Résistance : critique — Idées et exigences

On le dit souvent : l'avant-garde est depuis longtemps dépassée. Envisagée comme un conglomerat de principes esthétiques et théoriques, des doutes surviennent lorsqu'on considère le compositeur zurichois Patrick N. Frank (né en 1975). L'absence de maîtrise théorique de l'avant-garde expliquerait l'existence fantomatique que mène la critique musicale contemporaine. Qui plus est, l'évolution de notre société renforce l'impuissance de cette critique. D'après Frank, cette dernière devrait adopter une nouvelle forme pour redevenir efficace.

WIDERSTAND

Die Avantgarde besass ein relativ klar abgegrenztes Feld von Geboten und Verboten, die gemeinschaftlich durch ästhetische und theoretische Diskurse definiert wurden. Die Gebote und Verbote waren nicht Ausdruck subjektiver Empfindungen, sondern repräsentierten einen Konsens.

Hingegen verschiebt eine Kunst, die keine Tabus mehr kennt und die Verbotseite offen lässt, Werturteile ins Partikulare. Denn «das Tabu» ist nur ein populärer Ausdruck der Verbotseite; keine Tabus mehr zu kennen, heisst, sie undefiniert zu belassen. Folglich fällt alles auf die Gebotsseite, womit diese in sich selbst zusammenfällt: Gebote definieren sich nur über Verbote und umgekehrt.

*

Etwas ganz anderes ist die subjektive Wahrnehmung. Hier gibt es nur in Ausnahmefällen wie Rauschzuständen ein indifferentes Wahrnehmen – im Normalfall heisst wahrnehmen, Unterscheidungen zu treffen.

*

Die soziale Indifferenz der Neuen Musik meint nicht das willkürliche Setzen von Partituren oder das beliebige Zusammenstellen eines Festivalprogramms, sondern die schwierig gewordene *Beobachtbarkeit* der zeitgenössischen Musik durch ihre Umwelt. Aus diesem Grund wird sie nicht von der Gesellschaft konsultiert, sondern mehrheitlich exkludiert: Weder wird sie über den Umweg der Wirtschaft, wie es in der bildenden Kunst Praxis ist, re-kommuniziert¹, noch kann sie, durch ihre eigene Unschärfe getrübt, in moralisch-ethische Gesellschaftsfragen eingreifen. Die zeitgenössische Musik droht ihre gesellschaftliche Funktion zu verlieren, da sie das, was sie zu leisten imstande ist, nicht in aktualisierter Form nach aussen trägt.

*

Dieses zugegebenermassen düstere Bild muss aus soziologischer Perspektive derart scharf ausfallen; aus punktuell-ästhetischer Perspektive zeichnet sich ein milderer Bild ab: Immer wieder gelangen Werke zur Aufführung, die durch ihre musikalische Kraft und Innovation auffallen; die Grenze allerdings zwischen naiver Epigonalität und reflexiver Aufarbeitung des musikalischen Materials ist oft schwer zu ziehen. Es gibt aber keine Gründe anzunehmen, dass diejenigen Talente, welche in der Musik immer schon

gesellschaftliche Zustände antizipiert haben, heute nicht mehr komponieren. Nur: Wo sind sie? Und vor allem: Wer hat das Recht, Talente vorzuschlagen, wer opponiert und was sind ihre Argumente? Woher kommt die Diskrepanz zwischen innerer Selbstzufriedenheit und äusserer Unsichtbarkeit?

*

Die Selbstzufriedenheit der Neuen Musik nahm ihren Anfang im Zuge postmoderner Theorien. Die Verfechter des Partikularismus können auf eine ähnlich lange Geschichte zurückblicken wie jene des Universalismus, nur wurden diese Ideen in den siebziger Jahren gesellschaftlich realisiert. Das Partikulare kursiert seither als positiver Wert in der Gesellschaft und so lässt man es, unbeachtet negativer Folgen, frei flottieren. Nebst der Kehrseite des Partikularismus – drohende Indifferenz – ist ein grundlegenderer Aspekt für den spezifischen Fall der zeitgenössischen Musik problematisch: Mit dem Ende des Materialfortschritts scheint auch ein Ende der Theoriebemühungen eingetreten zu sein. Ebenfalls im Zuge postmoderner Ideen sind alle Ismen verpönt. Die Postmoderne kennt offenbar doch ein Tabu: *die Theorie*. Damit sei nicht behauptet, dass keinerlei Theorien aufgestellt oder diskutiert wurden. Nur wurde die Theorie, da sie immer durch ihre theoretischen Argumente den Vorschlag einer Gebots- und Verbotseite offeriert und sich nicht damit begnügt, als Partikularismus verstanden zu werden (selbst von jenen postmodernen Verfechter des Partikularismus!), in ihrer Form mit der Avantgarde konnotiert und somit als veraltet abgelehnt – der theoretische Diskurs kam in der Folge ins Stocken. Das Fehlen eines verbindlichen Diskurses, welcher über den partikularen Interessen und Grabenkämpfen einzelner Ensembles und den ihr nahe stehenden Komponisten steht, ist für die zeitgenössische Musik höchst problematisch.

*

Kann aber eine derart dominante Bewegung wie die Avantgarde, voller ambitionierter und ausgereifter Theoriemodelle, mit einem galanten, postmodernen Achselzucken hinter sich gelassen werden? Die musikalische Evolution der Neuen Musik und ihre Abgrenzung zur Avantgarde leidet unter der fehlenden theoretischen Bewältigung, da nur sie bezeichnen kann, weshalb ein Werk (über seine musikalischen Qualitäten hinaus) in unserem gesellschaftlichen Kontext aktuell ist.

1. Es ist strittig, ob die Inanspruchnahme der bildenden Kunst durch wirtschaftliche Interessen dieser Kunst eher schadet oder nicht.

Erst dann ist die Avantgarde überwunden. Die Einsicht der *Notwendigkeit* einer theoretischen Bewältigung ist Voraussetzung dafür, die seit geraumer Zeit existierenden Theorie-*modelle*, welche unter anderem als «reflexive Modernisierung»² bezeichnet werden, ernst zu nehmen. Sie warten darauf, von den Kunstakteuren selbst kritisch reflektiert zu werden. Es mag sein, dass die Diskursfeindlichkeit durch die Befürchtung genährt wird, wieder in alte Schemata der Inklusion und Exklusion ästhetischer Programme zu geraten, so wie es in der Avantgarde üblich war: Die Errungenschaft des Pluralismus darf nicht verloren gehen. Man darf aber nicht vergessen, dass der Pluralismus einen enormen Zuwachs an Komplexität bedeutet, der nur durch die theoretische Reflexion bewältigt werden kann. Ohne diese schwirren die ästhetischen Programme gleichsam orientierungslos umher, sich gegenseitig auslöschend und somit ihres möglichen kritischen Gehalts beraubt. Das Material allein, so die negative Konsequenz des Endes des Materialfortschritts, sagt über die kritische Intention nichts mehr aus. Erst die pointierte theoretische Abgrenzung zur Avantgarde und Postmoderne durch aktualisierte Theorien verhindern das unterschwellige Weiterleben avantgardistischer und postmoderner Haltungen und Ideen.

*

Die innere Selbstzufriedenheit der zeitgenössischen Musik verunmöglicht jede äussere Kritik. Der Widerstand richtet sich gegen das Innere als Voraussetzung für äussere Anbindung. Der theoretische Diskurs muss wieder aufgenommen und beispielsweise Theorien der reflexiven Modernisierung verhandelt werden. Die Kunsthochschulen sind aufgefordert, dort, wo es noch nicht passiert ist, ihr Lehrprogramm der Notwendigkeit der heutigen Zeit anzupassen und die klassischen Fächer des Kompositionsstudiums (Analyse, Musiktheorie, Gehörbildung) durch kulturphilosophische Inhalte zu ergänzen; dasselbe gilt für die Kunstmedien. Das ästhetische Werk soll nicht nur hinsichtlich seiner immanenten Konstruktion, sondern auch seines gesellschaftlichen Gehaltes reflektiert werden.

Von den Künstlern, besonders denjenigen, die «in der Szene» angekommen sind, verlangt es Mut: Das selbstkritische Infragestellen und der Blick über das Eigene hinaus zugunsten gemeinsamer Interessen der zeitgenössischen Musik.

*

Der Widerstand richtet sich also gegen die diskursfeindliche Atmosphäre der zeitgenössischen Musik selbst; unter *Kritik* verstehe ich Gesellschaftskritik.

KRITIK

Der Gegenstandsbereich von Gesellschaftskritik ist in unfreien, doktrinären und faschistischen Gesellschaften klarer umrissen als in freien, demokratischen Gesellschaften. Im ersten Fall wird die Kritik die basalen sozialen Missstände und Verbrechen anprangern, welches ein solches Regime produziert. In erster Linie ist dies Kritik am Machtmissbrauch des politischen Systems.

Unsere Gesellschaft ist nicht zuletzt Resultat jener klassischen, linearen Gesellschaftskritik; Demokratie und Freiheit stiegen im Vergleich zur Vor- und Nachkriegsgesellschaft erheblich, während das politische System seine Machtansprüche zurücknahm. Diese Entwicklung ist zumindest in der westlichen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts zu beobachten. Trotz dieser positiven Zunahme an Freiheitsgraden birgt unsere Gesellschaft freilich auch heute noch genug Probleme und Missstände, die zur Kritik Anlass geben. Es sind paradoxerweise in erster Linie die Folgeerscheinungen der Freiheitspolitik, welche die Welt in Atem halten. Aus mehreren Gründen lässt sich aber die heutige Kritik kaum mehr linear fortschreiben. Kritik muss, abgesehen von ihren inhaltlichen Anliegen, Konsequenzen aus der Reflexion gesellschaftlicher Evolution in ihre eigene Form mit einfließen lassen, um wirksam zu sein.

Anhand Jean Baudrillards Simulakrumsthese versuche ich aufzuzeigen, weshalb die alte, lineare Kritik heute indifferent versanden muss, und schlage alternative Modelle vor, ihre Form zu aktualisieren.

*

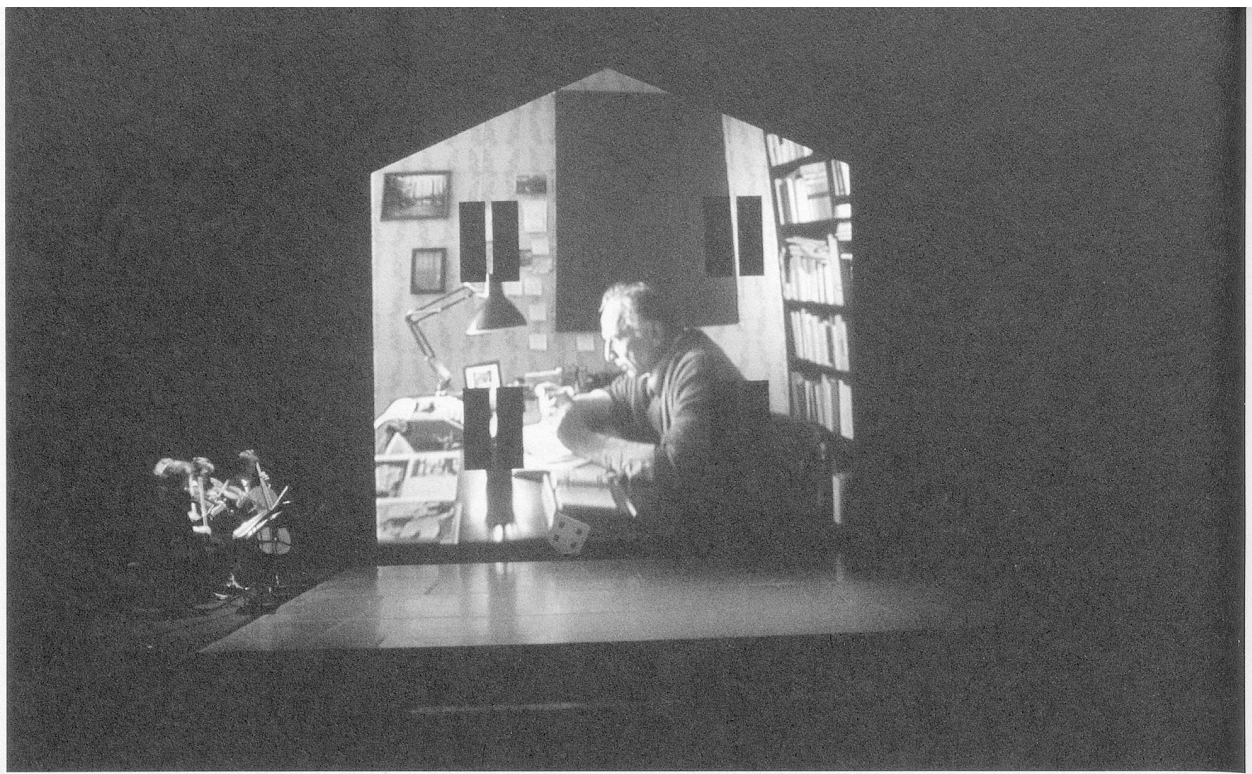
Baudrillard interpretiert die Geschichte der Moderne als eine Geschichte des zunehmenden Abstraktionsgrades. Er unterscheidet drei Stadien, welche im Folgenden kurz umrissen werden sollen.

Am Anfang der Moderne, zu Zeiten der Entdeckungen und Seefahrer im 16. Jahrhundert, dominierte das Simulakrum erster Ordnung, welches dem Verhältnis zwischen der Landkarte und dem (realen) Land gleicht. Das Land entspricht dem Signifikat, die Landkarte dem Signifikanten;

2. Siehe dazu Harry Lehmann, *Die Kunst der Reflexiven Moderne*, in: Jörn Peter Hiekel (Hrsg.), *Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, Band 47), Mainz: Schott 2007, S. 24-44.

Szene aus Heiner
Goebbels'
«Eraritjaritjaka –
musée des
phrases» (2004)
bei der
Uraufführung
in Lausanne,
Théâtre de Vidy,
April 2004.

Foto:
Mario Del Curto



letztere bezieht sich also auf eine *reale* Referenz. Mit «real» ist einerseits die umgangssprachliche Bedeutung gemeint, andererseits kann die reale Referenz nur dann «real» sein, wenn sie noch nicht durch den Menschen besetzt und für seine Zwecke deformiert wurde. Diese reale Referenz beginnt in der Ordnung des zweiten Simulakrums bereits zu verschwimmen:

«Das Simulakrum erster Ordnung erhält den Widerstreit mit dem Realen aufrecht, das Simulakrum zweiter Ordnung ist dagegen kein blosses Abbild mehr, sondern setzt an die Stelle der Imitation den Vorgang der Produktion und der identischen Reproduktion. Es beginnt, die Auflösung des Realen zu betreiben.»³

Als Beispiel führt Baudrillard den Roboter an, der für den Menschen arbeitet. Die in Serie produzierte Ware ist untereinander austauschbar, es gibt kein «Original» mehr. Es ist das Zeitalter der industriellen Revolution; die Natur wird nicht mehr imitiert wie in der ersten Ordnung, sondern reproduziert und beherrscht.

Das Simulakrum dritter Ordnung ist weder nachahmend noch seriell⁴, sondern wird zum Code, «welcher selbst wiederum nur Gegenstand zufälliger Kombinationen und Permutationen»⁵ ist. Das Verhältnis zwischen dem Signifikat und dem Signifikanten ist aufgelöst, alles wird zum reinen Signifikanten ohne Referenz. «Anstelle des alten Realitätsprinzips beherrscht uns von nun an ein Simulationsprinzip».⁶ Die reale Referenz ist verschwunden, da jegliche Realität bereits belegt/entdeckt/reproduziert ist und somit nur ihre Simulationen erreichbar sind. Ein Zugriff auf «die Realität» ist unmöglich geworden. Die Gesetzmässigkeit der sich gegenseitig simulierenden Simulationen (der Simulakren) ist der «Code», und er ist es, der in alle gesellschaftlichen Prozesse eingedrungen ist. Baudrillard erklärt sie alle als Simulakren und über die Kunst schreibt er: «Die Kunst ist daher tot, nicht nur weil ihre kritische Transzendenz tot ist, sondern weil die Realität selbst mit ihrem eigenen Abbild verschmolzen ist.»⁷

Folgerichtig kann es auch keine Kritik mehr geben, sei es theoretische oder ästhetische: *Es gibt keine Ideologie mehr,*

es gibt nur noch Simulakren. Denn wenn sich die Kritik nicht mehr auf eine reale Referenz beziehen kann, sondern nur auf andere Simulakren, die in einem unendlichen Regress zum hyperrealem Raum werden, kann zwischen Kritik und Simulation nicht mehr unterschieden werden. Dies ist das Ende der – wie Baudrillard es formuliert – «marxistischen Kritik». (Ich habe sie oben als «lineare Kritik» bezeichnet.) Ihre letzten Vertreter hatte sie in der zeitgenössischen Musik mit der Avantgarde und die letzten Zuckungen in der Postmoderne. Heute, nach der Postmoderne, gibt es keine Chance mehr zum Erhalt jener alten Form von Kritik.

Dies soll, Baudrillard widersprechend, aber nicht heissen, dass Kritik heute generell unmöglich geworden ist, nur wird ihre Form eine andere sein. Sie wird versuchen müssen, der Simulakrumskette der dritten Ordnung zu entkommen und diese zu irritieren.

*

Ein aktuelles Beispiel globaler Destabilisierung der Simulakrumsketten veranschaulicht die Finanzkrise. Ausgelöst wurde sie, weil simuliertes Kapital *real* eingefordert wurde. Dies ist keinesfalls vorgesehen in der Logik der Simulakren: Sie *simulieren*, das heisst, sie stellen einen Kausalzusammenhang her, der real nicht existiert. Im angeführten Beispiel wurden die Kapitalsimulakrumsketten destabilisiert, da sie im Spiegel der real eingeforderten Verpflichtung ihrer selbst gewahr wurden. In der dritten Ordnung der Simulakren gibt es nichts Schlimmeres als ihre *bewusste* Präsenz. Diese Momente des Spiegel-Vorhaltens möchte ich *Realitätseinbrüche* nennen. Es sind vorübergehende Momente, die ausserhalb der dritten Ordnung stehen. Sie können aber, wie im Beispiel der Finanzkrise, erhebliche gesellschaftliche Auswirkungen haben. Die Wirtschaft ist jedoch keine Ausnahme: Die Selbstzufriedenheit und der Egoismus Einzelner der Finanz-Welt ist mit der Selbstzufriedenheit und dem Egoismus Einzelner der Neuen-Musik-Welt identisch. Die heutige westliche Gesellschaft ist gesättigt, systemische Selbstzufriedenheit allenthalben, die Kunst mit eingeschlossen.

Der Vorschlag einer kritischen Kunst von heute sieht vor, Realitätseinbrüche zu inszenieren. Derartige ästhetische

3. Falko Blask, *Jean Baudrillard zur Einführung*, Hamburg: Junius 2002, S. 27.

4. «Seriell» meint hier die Reproduktion; genauso gut lässt sich «seriell» aber auch auf die Kompositionstechnik der Avantgarde beziehen, welche ästhetisch das Ende des Simulakrums zweiter Ordnung besiegelte und die Geburt der dritten Ordnung einläutete.

5. Falko Blask, *Jean Baudrillard zur Einführung*, S. 28.

6. Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München: Matthes und Seitz 1982, S. 8.

7. Ebd., S. 119. Damit meint Baudrillard nicht, dass es keine Kunst mehr gibt; es gibt sie noch, aber nur als Simulakrum.

Irritationen blitzen in der Wahrnehmung des Rezipienten auf und sind darum irritierend, weil sie ihm die basale und abstrakte gesellschaftliche Gegenwärtigkeit (der dritten Ordnung) unmittelbar vor Augen halten. In Heiner Goebbels' *Eraritjaritjaka* (2004) verliess der Protagonist die Bühne, stieg draussen auf der Strasse in ein Taxi und fuhr durch die Stadt, immer verfolgt von einer Kamera, deren Bild in den Konzertraum projiziert wurde. Als der Schauspieler den Takt der im Konzertraum gespielten Musik auf der Videoprojektion live mitklopfte, war die Irritation perfekt: Wie war es möglich, dass er die Musik in der Entfernung hören konnte? War der Schauspieler wirklich weit entfernt? Und: Was ist «real»? Auch wenn es letztlich nur ein «fauler» Trick war, jene Irritation deckte durch die inszenierte Simulation einen Teilbereich gesellschaftlicher Gegenwärtigkeit auf: Das Verschwimmen der Realität.

In meinem eigenen Werk *Der schalltote Raum* für Streichorchester und sieben Holzbläser (2006) baute sich eine Harmonik auf, die zwischen einem Ton (und Oktavierungen) und dem chromatischen Total oszillierte. Die Musik, welche im Konzertraum gespielt wurde, wurde zweimal unterbrochen und von aussen drang von weit her Mozartmusik ein; jener Mozart, welcher im Programm folgte. Ein *schalltoter Raum* ist der Mozart, aber auch das eigene Werk, als Simulakrum. Die Flucht davor gelang erst rückblickend als realisiert wurde, dass der «normal» aufgeführte Mozart derselbe war wie der «Inszenierte» zuvor. Das eine Werk setzte die Simulakrumsketten momenthaft für das Andere und rückblickend für sich selbst ausser Kraft.

Rein musikalische Werke, die nicht explizit-momenthafte Realitätseinbrüche einkomponieren, wie die oben genannten Beispiele, sind schwieriger daraufhin zu analysieren.⁸ Detlef Müller-Siemens' Klavierquartett *lost traces* (2007), von virtuoser, formaler Polyphonie getragen, scheint vielmehr die *andauernd drohenden* Realitätseinbrüche zu beschwören. Das Werk sagt «ja, aber»: «Ja» im Bewusstsein der Simulakrumhaftigkeit der eigenen Texturen, ob von avancierendem oder romantisierendem Gestus, «aber» durch die ständig in Frage gestellte Sinnhaftigkeit des Erklingenden. Das kompositorische Verhalten des klingend «Bekannten» zeugt von subtiler, formaler Komplexität, die das vermeintlich Komplexe und vermeintlich Einfache in ihr Gegenteil kippen lassen. In diesem Spannungsfeld bilden und zersetzen sich die musikalischen Simulakren fortwährend. Kein postmodern-naives Aneinanderreihen des faktisch Möglichen, sondern streuende Möglichkeitsreflexion.

Ästhetische Irritationen dieser Art sind von begrenzter Dauer, ihr Charakter ist flüchtig. Nach dem Konzert sank man schnell zurück in die gesellschaftliche Gegenwärtigkeit. Der Labilität solcher ästhetischer Realitätseinbrüche lässt sich mit ästhetischen Mitteln allein kaum entgegenwirken. Daher ist es essentiell, den theoretischen Diskurs zu reaktivieren. Es gilt, den Keim aktueller Gesellschaftskritik, welche diese Realitätseinbrüche sind, zu festigen. Eine zentrale Stellung könnte dabei die von Harry Lehmann vorgeschlagene «autonome Kunstkritik»⁹ einnehmen: Es sind philosophische Reflexionen ästhetischer Werke, welche im Kunstsystem selbst diskutiert werden. Im Gegensatz dazu bleiben feuilletonistische Kunstkritiken der Massenmedien oder Texte der Kunstwissenschaften ihrem Medium verhaftet und sind nicht Teil des Kunstsystems. Die autonome Kunstkritik kann den ästhetischen Diskurs anstossen, der auch darum kaum existiert, weil ästhetische Werturteile im Kontext einer komplexen, pluralistischen Gesellschaft Fachleute benötigt, welche befähigt sind, diese Komplexität theoretisch zu

durchdringen. So kann der kritische Gehalt, welcher nicht nachhaltig aus sich selbst sprechen kann, zum Sprechen gebracht werden.

Offenbart werden je nach irritierendem Werk verschiedene Weltbezüge, die jedoch eines gemeinsam haben: Sie überschreiten die dritte Ordnung, indem sie die indifferenten Simulakrumsketten partiell different machen. Dies ist bereits, so muss aus der alles aufsaugenden Macht der Simulakren geschlossen werden, der Keim gegenwärtiger Kritik.

Materialgebunden sind Realitätseinbrüche freilich nicht. So kann gegenwärtige Kritik wirksam sein, ohne auf Materialdogmen zurückgreifen zu müssen. An der Errungenschaft des Pluralismus wird festgehalten.

FAZIT

Die ästhetischen Formen solcher Realitätseinbrüche fallen vielfältiger aus als es zunächst erscheinen mag. Die Selbstthematisierung des Problemfeldes ist eine Möglichkeit, welche in sich zahlreiche Varianten trägt.¹⁰ Dazu muss jede «direkte» Inszenierung von Realitätseinbrüchen gezählt werden, auch wenn sie es nicht explizit benennen, wie die oben genannten Beispiele. Diese ästhetischen Formen beziehen verschiedene Medien mit ein, es ist interdisziplinäre Kunst wie Musiktheater, Projekte etc. Es ist aber durchaus möglich und teilweise schon üblich, mit musikalischen Mitteln allein Realitätseinbrüche zu komponieren. Die reflexive Kontextualisierung des musikalischen Jetzt bedeutet, dass nicht einfach in die Wunderkiste des Gewesenen gegriffen, sondern ein Widerstreit zwischen dem Jetzt und dem Gewesenen eröffnet wird.

Sicherlich muss nicht gefordert werden, dass aktuelles Komponieren *nur* über die bewusste Thematisierung des Problemfeldes eingelöst wird. Oft genug wurden aktuelle, kritische Werke intuitiv errungen. Die Diskursnot der zeitgenössischen Musik ist damit aber keinesfalls aufgehoben. Erst der innere Diskurs hält die ästhetische Vielfalt unter dem gemeinsamen Nenner «aktuelle Kunst» zusammen. Was unsinnig, da banal erscheint, ist notwendig, um sich von der Gesellschaft beobachtbar zu machen. Die Gesellschaft kann nicht die komplexe Vielfalt einer Kunst einsehen, sie muss von ihr Orientierung erhalten. Hier beginnt die Kunst sozial different zu werden. Es wird aber nicht ausreichend sein, aus den indifferenten Simulakrumsketten auszubrechen, welche die Kunst momentan produziert. Erst wenn der kritische Gehalt der Kunst, ob man es Realitätseinbrüche nennen mag oder nicht, durch die reflexiven Kunstakteure selbst und eine autonome Kunstkritik gefestigt wird, erhält die Gesellschaft ihre Kunst als reflexiv-kritisches Medium zurück.

8. Es empfiehlt sich, verschiedene Kategorien von Realitätseinbrüchen theoretisch zu definieren, welche insbesondere immament-musikalische im Fokus haben.

9. Siehe Harry Lehmann, *Zehn Thesen zur Kunstkritik*, in: *Merkur*, 62. Jg., Heft 714 (November 2008), S. 982-994.

10. Siehe dazu beispielsweise mein eigenes «Projekt Limina»: Patrick Frank (Hrsg.), *Limina. Zur Indifferenz in zeitgenössischer Kunst und Musik*, Saarbrücken: Pfau 2007; siehe auch www.patrickfrank.ch