

# Musik (und Recht) heute<sup>1</sup>

## Einleitung

Die Literatur hat in der *law and literature*-Bewegung umfassende Behandlung in ihrem Bezug zur Rechtswissenschaft erfahren; die (insbesondere moderne) Kunst wurde bisher immerhin in einigen Randessays auf ihre Fruchtbarkeit für das Fach des Juristen hin abgeklopft. Die Musik jedoch leidet unter konsequenter Nichtbeachtung bei Juristen. Dies gilt allerdings in allgemeinerem Rahmen: Zu beklagen ist die generelle wechselseitige Nicht-Kommunikation zwischen den Akteuren Neuer Musik und fast dem gesamten geistigen, ja gesellschaftlichen Umfeld. Die (zumindest deutsche) Musikwissenschaft versteht sich vorwiegend als Geschichtschreibung, wodurch strukturellen, begrifflichen und systematischen Fragen ausgewichen wird; eine (wissenschaftliche, publizistische, kritische, philosophische oder gar - man wagt kaum, dies niederzuschreiben - unmittelbar ästhetische) Vermittlung der Neuen Musik findet nicht statt.<sup>2</sup> Das ist in höchstem Maße bedauerlich, denn die Musikwissenschaft hätte das Zeug, die Nachbarwissenschaften, darunter auch die Rechtswissenschaft, zu befruchten.

An dieser Stelle soll zumindest der Versuch gemacht werden, solche Befruchtungsmöglichkeiten aufzuzeigen. Im Vordergrund stehen dabei strukturelle Parallelen zwischen Neuer Musik und Recht im Umfeld einer gesellschaftlichen späten Moderne. Dem Leser sei angeraten, bei der Lektüre dieses Beitrages die Parallelen Komponist/Gesetzgeber und Interpret/Richter im Hinterkopf zu behalten - möglicherweise gestaltet sich das Lesen dann auch für den Juristen ertragreich.

---

<sup>1</sup> Dieser Essay ist während meiner Zeit als Visiting Assistant Professor an der University of Michigan Law School und als Visiting Lecturer und Senior Schell Fellow an der Yale Law School entstanden. Gedankt sei Ursula Neufeld vom Sinfonieorchester Wuppertal und Michael Schröder vom Deutschen Bühnenverein.

<sup>2</sup> Claus-Steffen Mahnkopf, Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne, *Merkur* 594/595 (1998), S. 864 ff. Hierbei scheint es sich nicht um ein isoliert deutsches Phänomen zu handeln. Ähnliches beklagt etwa der US-amerikanische Literatur- und Kulturwissenschaftler Edward W. Said, *Musical Elaborations*, New York 1991, S. xvi f.

## Recht und Musik als vergleichbare Größen

Warum sollte sich der Jurist im Geringsten um die Zustände der Neuen Musik - einem zugegebenermaßen von den Problemen der notwendigen Streitgenossenschaft, des Beweismittlungsantrags und der aufschiebenden Wirkung, ja sogar von Pluralismustheorie und Legitimationsproblemen sehr entfernten Bereich - scheren? Recht und Musik benutzen ja nicht einmal dasselbe Medium der Sprache, wie immerhin Recht und Literatur. Sogar im Hinblick auf Literatur aber werden Bedenken gegen Parallelisierungen geltend gemacht. Richard Posner etwa schreibt, daß "es einfach zu viele Unterschiede zwischen den Werken der Literatur und den Ergebnissen der Gesetzgebung gibt, als daß irgendeine fruchtbare Analogie zwischen der literarischen und der rechtlichen Interpretation möglich wäre."<sup>3</sup> Dies erscheint jedoch als vorschnelles Abtun eines potentiell gewinnbringenden Verhältnisses. Wir wollen hier zwar nicht an eine "allgemeine Theorie der Interpretation", sei diese nun literarischer, musikalischer oder juristischer Art, denken. Die moderne Hermeneutik scheint zumindest darin übereinzustimmen, daß eine solche allgemeine Interpretationstheorie als Wissenschaft unmöglich ist und vielmehr, im Anschluß an Wittgenstein und seine Nachfolger, lediglich einzelne, nicht formalisierbare Praktiken von Interpreten innerhalb der jeweiligen Interpretationsgemeinschaften existieren. Demgegenüber ist aber an das bekannte Diktum Lévi-Strauss' zu erinnern, wonach der heutige Interpret ein "bricoleur" zu sein habe, der im "Bastler-Denken" pragmatisch, einfallsreich und opportunistisch auf jedes Hilfsmittel zugreift, das ihm zu Gebote stehen mag.<sup>4</sup> Unsere Analogisierung Neuer Musik soll uns also nicht von vornherein peinlich sein, sondern wird sich durch Nützlichkeit rechtfertigen.

Jedoch braucht sich das hier angezielte Projekt auch nicht einfach hinter den breiten Schultern Lévi-Strauss' zu verstecken. Die Zweifel am Sinn des Bastelns, die aus den Reihen der Kritiker von *law and literature* vorgebracht werden, unterliegen ihrerseits Zweifeln. Ein gewichtiges Argument ist, daß Literatur Kunst hervorzubringen trachte: "a thing of beauty and pleasure." Dagegen seien Gesetze normativer Natur, Anweisungen, Befehle: "to give commands to subordinates in our government system."<sup>5</sup> Ob mit dieser Charakterisierung die Wesenhaftigkeit des Rechts ausgeschöpft ist, mag hier dahingestellt bleiben. Wichtiger erscheint mir, mich quasi von der anderen Seite nähernd, daß derjenige, der eine Partitur aufschlägt, weniger mit Ausdruck oder Schönheit, sondern zunächst einmal mit Anweisungen und Befehlen konfrontiert wird. "Adagio", "legato", "pizzicato", Tonhöhen, Tondauer, Stimmungen, Vibrato - vom allgemeinen Charakter bis ins kleinste Detail wird der Musiker angewiesen. Der Unterschied zum Gedicht oder Roman ist lediglich gradueller Art: auch dort wird der Leser angewiesen, etwa durch die Interpunktion. (Offensichtlich ist die Anleitung bei Bühnenstücken.) Das Lesen von Texten ist uns heute so selbstverständlich, daß uns diese Anweisungen kaum noch auffallen - dem Musiker, der im Lesen und Umsetzen musikalischer Anleitungen geübt ist und Partituren oder Stimmen wie Texte lesen kann, geht es ähnlich. Dies ändert aber nichts am grundsätzlich anweisenden, befehlenden Charakter des jeweiligen "Textes".

---

<sup>3</sup> Richard Posner, *Law and Literature: A Misunderstood Relation*, Cambridge (Mass.) 1988, S. 218 (Übersetzung des Verfassers).

<sup>4</sup> Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, Frankfurt/M. 1968 (Taschenbuchausgabe 1997). Hierzu etwa J.M. Balkin, *Cultural Software: A Theory of Ideology*, New Haven/London 1998, S. 23 ff.

<sup>5</sup> Beide Zitate bei Posner ([Anm. 3](#)), S. 240. Ebenso Robin West, *Adjudication is not Interpretation: Some Reservations about the Law-as-Literature Movement*, *Tennessee Law Review* 54 (1987), S. 203 ff. (277): "[L]egal interpretation is the attempt to ascertain the meaning behind a command; literary interpretation is the attempt to ascertain the meaning behind an artistic expression."

Ein weiterer Einwand beruht auf dem Argument, daß rechtliche Interpretation weitreichendere Konsequenzen als künstlerische Interpretation zeitige. Die Auslegung des Grundgesetzes durch das Bundesverfassungsgericht beeinflusse das Leben der Menschen in viel einschneidenderer Weise als die Auslegung von Brahms' Violinkonzert durch Frank-Peter Zimmermann (nicht zu reden von der Auslegung György Kurtágs Streichquartetten durch das Keller-Quartett). Intuitiv leuchtet ein, daß die Entscheidung über die Rechtswidrigkeit eines Schwangerschaftsabbruches "irgendwie wichtiger" ist als die Entscheidung, ob die Wiederholungszeichen in den späten Klaviersonaten Schuberts beachtet oder das berühmte *f* im ersten Satz von Beethovens Erstem Klavierkonzert als *fis* gespielt wird oder nicht.<sup>6</sup> Jedoch gilt es, sich vor verklärender Naivität zu hüten. Hinter den scheinbar allein ästhetischen Konsequenzen in der Musik stecken inzwischen Weiterungen von insbesondere ökonomischer Natur. Wer heute an den Bach von Norrington oder Gardiner oder gar Linde gewöhnt ist, der bekommt eine Gänsehaut beim Gedanken an einen Bach von den Berliner oder Wiener Philharmonikern. Wer Emma Kirkbys Stimme kennt, den wird es beim Gedanken daran schaudern, daß Anna Tomowa-Sintow irgendetwas singen könnte, das vor 1850 komponiert wurde - dies geht sogar so weit, daß wohl niemand, der die Perfektion Dawn Upshaws (und des Arditti-Quartetts) im zweiten Streichquartett von Arnold Schönberg kennt<sup>7</sup>, jemals wieder Margaret Price (und das LaSalle-Quartett)<sup>8</sup> anhören möchte (und wo wir schon einmal dabei sind: Wer Lynne Dawson im Brahms-Requiem kennengelernt hat<sup>9</sup>, wird wohl niemals mehr ein anderes Brahms-Requiem hören wollen). Hierbei geht es nicht darum, daß manche Musikaufnahmen nun einmal besser als andere sind, sondern vielmehr darum, daß manche Arten der Aufführungs- und Interpretationspraxis andere ersetzen. Die Bewegung in Richtung "Authentizität", die etwa durch Hogwood, Gardiner, Harnoncourt, Norrington, Linde oder Parrott verkörpert wird und mit der "Entdeckung" alter Musik (Hilliard Ensemble, Taverner Consort usw.) einhergeht, hat die "Nicht-Authentische" verdrängt. Ein Blick in die gängigen CD-Kataloge enthüllt, daß das Feld der Barockmusik inzwischen fast ausschließlich von "authentischen" Musikern besetzt worden ist. Luzidität, Schlankheit und kalkulierte Spärlichkeit haben überbordende Tonfülle ersetzt und damit für eine Umwälzung des Musikmarktes gesorgt - man vergleiche nur etwa die Keller-Quartett-Version der Kunst der Fuge von 1998<sup>10</sup> mit der nur vierzehn Jahre früher aufgenommenen Version des Portland String Quartets<sup>11</sup>, und sogar Yo-Yo Ma fühlt sich verführt (oder gezwungen?), bei der Aufnahme von Boccherini weitgehend auf das Vibrato zu verzichten, die Töne "authentisch" an- und abschwellen zu lassen und sogar den Stachel seines Cellos zu entfernen.<sup>12</sup> Täuschen wir uns nicht: Neben der ästhetischen Komponente gibt es handfeste

---

<sup>6</sup> Alfred Brendel rät, die Wiederholungszeichen bei Schubert nicht zu beachten. Sie seien bloß pro forma eingefügt. Ein weiterer Grund ist für Brendel, daß heutige Hörer Schuberts Sonaten bereits kennen und durch den Kauf der CD auch wiederholt hören können, wenn sie mögen; für sie sei daher die Wiederholung keineswegs ein Genuß. Diese Auffassung ist auf Kritik gestoßen: vgl. die Auseinandersetzung zwischen Alfred Brendel, Schubert's Last Sonatas, New York Review of Books, 2. Februar 1989; Walter Frisch, Schubert's Last Sonatas: An Exchange, New York Review of Books, 16. März 1989, S. 42 ff., und Neal Zaslaw, Repeat Performance, New York Review of Books, 27. April 1989, S. 58 f. Das offensichtlich falsche *f* in Beethovens Erstem Klavierkonzert erklärt sich daraus, daß zum Zeitpunkt der Komposition die Tastatur mit eben jenem *f* endete. Allerdings besserte Beethoven seinen "Fehler" auch später, als ihm bereits Klaviere mit umfangreicherer Tastatur zur Verfügung standen, nicht aus. Vgl. hierzu Charles Rosen, The Shock of the Old, New York Review of Books, 19. Juli 1990, S. 46 ff. Zu diesen beiden Dilemmata Sanford Levinson/J.M. Balkin, Law, Music, and Other Performing Arts, University of Pennsylvania Law Review 139 (1991), S. 1597 ff.

<sup>7</sup> Arnold Schönberg 2: Streichquartette 1-4 (Arditti String Quartet, Dawn Upshaw), Auvidis Montaigne, MO 782024.

<sup>8</sup> Deutsche Grammophon 419 994-2 GCM4.

<sup>9</sup> Johannes Brahms, Ein deutsches Requiem (Roger Norrington, Lynne Dawson, Olaf Bär, The Schütz Choir of London, The London Classical Players), EMI Classics, CDC 7 54658 2.

<sup>10</sup> ECM New Series 1652, 457 849-2.

<sup>11</sup> Arabesque Digital Recording, Z 6519-2.

<sup>12</sup> Simply Baroque (Yo-Yo Ma, Ton Koopman, The Amsterdam Baroque Orchestra), Sony Classical, SK 60680.

wirtschaftliche Konsequenzen der Debatten über die "richtige" oder zumindest den Zeitgeist treffende Interpretation.

Schließlich vermag auch das Argument, Rechtsauslegung sei im Gegensatz zu künstlerischer Interpretation eine Ausübung von Macht<sup>13</sup>, nicht zu überzeugen, wie ein Blick in die Literatur zu neueren Entwicklungen in der Aufführungspraxis alter Musik zeigt: Man spricht von der "autoritären" Aneignung des Begriffs Authentizität<sup>14</sup> sowie von einer Eroberungsarmee und einem Schlachtfeld.<sup>15</sup> Interpretationsdebatten, so scheint es, finden in der Regel auf einem von Macht und Interessen keineswegs unberührten Feld statt; die isolierte, "machtlose" Vorlesung über Rilke als Verkörperung reiner Ästhetik ist eher die Ausnahme, wenn es um widerstreitende Auslegungen geht.<sup>16</sup>

Sprechen demnach keine prinzipiellen Einwände dagegen, Erkenntnisse aus der Musik dem Rechtsdiskurs zur Verfügung zu stellen, sollen im folgenden einige Aspekte herausgegriffen werden, die sich für Analogisierungen anbieten. Anspruch auf Vollständigkeit kann dieser Beitrag selbstverständlich nicht erheben; im Gegenteil ist zu hoffen, daß in Zukunft noch viel weiteres Material Würdigung erfährt.

---

<sup>13</sup> West ([Anm. 5](#)), etwa S. 207 und 277.

<sup>14</sup> Richard Taruskin, *The Pastness of the Present and the Presence of the Past*, in: Nicholas Kenyon (Hrsg.), *Authenticity and Early Music*, Oxford 1988, S. 137 ff. (138 f.).

<sup>15</sup> Will Crutchfield, *Fashion, Conviction, and Performance Style in an Age of Revivals*, in: Kenyon ([Anm. 14](#)), S. 19 ff. (19).

<sup>16</sup> Im Ergebnis auch Levinson/Balkin ([Anm. 6](#)), S. 1613.

## Krisendiskurse: Erschrecken und Flucht in alte Absolutismen

Der Zusammenbruch der Subjekt/Objekt-Unterscheidung hat eine Ausdifferenzierung der "Stile" zur Folge, die häufig pluralistisch, plural, relativistisch oder postmodern genannt wird. Mahnkopf kategorisiert immerhin allein sechs Haupttypen heutigen Komponierens: Emotionalismus (Neue Einfachheit), Negativismus (Lachenmann), Spektralismus (Grisey), Komplexismus (Ferrygough), nicht-intentionales Komponieren (Cage, Feldman, später Nono) und statistisch-stochastisches Komponieren (Xenakis).<sup>17</sup> Es ist eine Zeit der neuen Unübersichtlichkeit, mit stileigenem Jargon, mit unterschiedlichen Botschaften, Wahrheiten und Ernsthaftigkeiten. Und natürlich läßt der Verfallsdiskurs nicht lange auf sich warten. Auch hierfür ist Mahnkopf, dessen Beiträge ansonsten frischen Wind in die Musiktheorie bringen, ein gutes Beispiel. In einem Kapitel zur "Postmoderne: Der falsche Kompromiß der ‚neuen‘ Musik" wettet er gegen eine zunehmend exhibitionistische Gesellschaft, die auf den "Endpunkt der Verblödung" hinsteuert; die Reflexionskultur zerfällt; während Fachwissen und technische Intelligenz steigen, schwinden kulturelles Hintergrundwissen und kommunikative Intelligenz. Katastrophen wachsen überall an: Sei dies nun die zunehmende Abhängigkeit der Kunst von Wirtschaft und Politik, das fehlende Geld bei Schulen und Universitäten, oder das Verkennen, daß Intelligenz im Zeitalter "der Computerisierung alles Kognitiven" die wichtigste Ressource ist. Alles verkommt: Sprache wird zum "funktionalen Instrument degradiert", die Ignoranz der Politiker nimmt zu, ja gar die "gesamtgemeinschaftliche Intelligenz schrumpft".<sup>18</sup>

Weder die Vorwürfe noch das Klima, dem sie entspringen, sind neu. Hier handelt es sich um weit mehr als um einen Generationenkonflikt, in dem ja regelmäßig das vormals Bessere vermißt wird (Mahnkopf zum Beispiel ist Jahrgang 1962). Vielmehr steckt die Unsicherheit und Unzufriedenheit, die zunächst die (frühe) Moderne und dann die späte (oder Post-) Moderne verbreitete, tief. Pragmatisch manifestierte sich die Moderne v.a. in der zunehmenden Bürokratisierung des öffentlichen und privaten Lebens, in der Depersonalisierung des Marktes (durch Massenkonsum, Markennamen usw.), im Herabsinken von Werten zu kommerzialisierbaren Waren, in der Abstrahierung des sozialen Lebens als Folge der neuen sozialen Mobilität und in der rapiden Urbanisierung und Zentralisierung von Macht. Epistemologisch gründete sich die Moderne auf dem Versuch, die Welt in verstehbare Konzepte einzuteilen, zu denen Vernunft und Wissenschaft den Zugang ermöglichten. Allein diese praktischen und kognitiven Herausforderungen lösen existentielle Angst aus. Hinzu kommen nunmehr "postmoderne" Ängste: das Verschwinden von Gewißheiten und Wahrheiten, die Fragmentierung von Identitäten und Informationen, der immer weniger befriedigte Sakralitätsbedarf und die neue Perspektive, nichts mehr wissen geschweige denn kontrollieren zu können. Das Selbst begreift sich nicht mehr aufgrund einer vorgefundenen Identität, die etwa durch die soziale Rolle oder Tradition fixiert ist, sondern versteht sich als selbstgeformte Identität, die aus vielen kulturellen Quellen zusammengesetzt und häufigen Änderungen unterworfen ist.<sup>19</sup> Folglich erschien fast alles pluralisiert, und Konsens wurde und wird knapp. Dies wird nicht ausreichend erkannt - weder in der Musik

---

<sup>17</sup> Claus-Steffen Mahnkopf, Adornos Kritik der Neueren Musik, in: Richard Klein / Claus-Steffen Mahnkopf (Hrsg.), Mit den Ohren denken - Adornos Philosophie der Musik, Frankfurt/M. 1998, S. 251 ff. (277).

<sup>18</sup> Alle Aussagen bei Mahnkopf, Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts - Eine Streitschrift, Kassel u.a. 1998, S. 60 f.

<sup>19</sup> Systemtheoretisch ausgedrückt wird dies dadurch begründbar, daß "bei funktionaler Differenzierung die Einzelperson nicht mehr in einem und nur einem Subsystem der Gesellschaft angesiedelt sein kann, sondern sozial ortlos vorausgesetzt werden muß." (Niklas Luhmann, Liebe als Passion, Frankfurt/M. 1982, S. 16). Die (häufig quälende) Selbsterschaffung des eigenen Ich gerät zwar durch das Angebot des Marktes zum Erwerb käuflicher Identitäten ("Identi-Kits", Lebensstilsymbole) unter Druck; hierdurch ist aber nur die Art der Selbsterschaffung betroffen (Wahl zwischen fertigen Mustern), nicht die Selbstformung an sich.

noch in anderen Wissenschaften. So bauen etwa Pluralismustheoretiker ihre Überlegungen auf Konzepte wie "underlying consensus"<sup>20</sup> oder "consensus omnium"<sup>21</sup>. Das Scheitern beim Versuch eines realen und operablen Konsensbegriffes gibt den Zerfallstheorien, die als Reaktion auf zunehmende Binnenpluralisierung und desintegrativen, moralverzehrenden Fortschritt ohnehin attraktiv waren, erneuten Auftrieb. Angeleitet sind sie durch das gemeinsame Thema der Sorge eines Umschlagens von Entwicklung, Kultur und Zivilisation in triviale Variationen und Persionen des Immergleichen.<sup>22</sup> Die Diagnose von "Schwundstufen praktischer Vernunft" zieht die Therapie einer "autonomen Selbstdisziplinierung", einer "zivilisierten Selbststeuerung" und des "zivilisierten Gemeinsinns" nach sich.<sup>23</sup> Bewahrenswerte Restbestände gesellschaftlicher Bindungskräfte sollen auf diese Weise nicht riskiert, sondern, wenn möglich, erweitert werden. Eine der neueren Ausprägungen dieses Diskurses ist der Kommunitarismus.

---

<sup>20</sup> Robert A. Dahl, A Preface to Democratic Theory, Chicago 1956, S. 132.

<sup>21</sup> Ernst Fraenkel, Deutschland und die westlichen Demokratien, erw. Aufl. Frankfurt/M. 1991, S. 66, 246 ff.

<sup>22</sup> Vgl. etwa Uwe Sander, Die Bindung der Unverbindlichkeit, Frankfurt/M. 1998, S. 29 f. Angemerkt sei, daß die Artikulation dieser Sorge nicht etwa nur aus der Richtung des Kulturkonservatismus kommt. S. etwa die pessimistischen Bemerkungen bei Thomas Vesting, Soziale Geltungsansprüche in fragmentierten Öffentlichkeiten: Zur neueren Diskussion über das Verhältnis von Ehrenschatz und Meinungsfreiheit, AöR 122 (1997), S. 337 ff. (v.a. 358 ff.).

<sup>23</sup> Claus Offe, Fessel und Bremse - Moralische und institutionelle Aspekte "intelligenter Selbstbeschränkung", in: Axel Honneth / Thomas McCarthy / Albrecht Wellmer (Hrsg.), Zwischenbetrachtungen: Im Prozeß der Aufklärung, Frankfurt/M. 1989, S. 739 ff.

Wenig überraschend erschreckt die Unmöglichkeit eines cartesianischen Standpunktes unter diesen Bedingungen. Eine solche Diagnose legt nämlich nahe, von Konsens, Kohärenz und Homogenität Abschied zu nehmen zugunsten einer "Integration" auf der Basis des Kapitals ertragener und ertragbarer Divergenz. Die Gesellschaft, so zeigt es die Praxis, kommt unter bestimmten Bedingungen ohne für alle verbindliche Gemeinschaftswerte aus. Ausgangspunkt für eine neue "Integrationstheorie" mag jener "integrierende" symbolische Raum sein, den Helmut Dubiel in das Medium des Konflikts hineinliest. Der symbolische Bezug personaler oder sozialer Subjekte auf das Ganze der Gesellschaft - also kollektive Identität - mache nur Sinn im Medium des politischen Konfliktes, in dem sich das Bewußtsein eines geteilten gesellschaftlichen Raumes herausbilde. Der Streit politischer Akteure um die Zielsetzung ihrer Gesellschaft konstituiert danach Gemeinsamkeit, indem sich die Streitenden als Mitglieder ein und derselben Gemeinschaft betätigen: "Durch den Konflikt hindurch begründen [politische Akteure] ohne Aufgabe ihrer Gegnerschaft einen sie zugleich integrierenden symbolischen Raum."<sup>24</sup>

Dies ist natürlich anstrengender, als am Lagerfeuer zu sitzen, wo man gemütlich auf Konsens zurückgreifen kann. Auch der Einzelne muß mehr aushalten - nämlich polyphone Identität, wobei das Problem der Einheit der Mehrheit von Identität seit George Herbert Mead zum individuellen Problem geworden ist<sup>25</sup> -, wenn er, um mit Novalis zu sprechen, gleichsam zugleich an mehreren Orten und in mehreren Menschen leben muß.<sup>26</sup> Gewiß, bereichernd ist dies - jedoch zugleich janusköpfig. Der Gewinn neuer, fremder Kulturhaftigkeit beinhaltet zugleich den Verlust des bekannten, beruhigenden Partikularismus; mit der Aufnahme neuen (kulturellen) Wissens gehen zugleich die alten Gewißheiten und Identitäten verloren. Sich in fragmentiertem, flottierendem Zustand wohlzufinden setzt ein Gefühl der Sicherheit voraus. Aber wie kann man sicher sein? Michael Walzer erhellt diesen Zusammenhang:

*"Wenn mein Parochialismus bedroht ist, dann fühle ich mich nur noch und zwar radikal parochial: als Serbe, als Pole, als Jude und als nichts anderes. Aber dies ist in der heutigen Welt eine künstliche Situation (und vielleicht war sie es auch in der Vergangenheit). Dem Selbst widerstrebt unter normalen Bedingungen eine Teilung nicht. Es kann sich zumindest aufteilen, und es gedeiht sogar dabei. Wenn ich mich sicher fühlen kann, werde ich eine komplexere Identität erwerben, als es der Gedanke des Partikularismus nahelegt. Ich werde mich selbst mit mehr als einer Gruppe identifizieren... Man stelle sich eine ähnliche Vervielfältigung der Identitäten überall auf der Erde vor, und die Erde beginnt, wie ein weniger gefährlicher Ort auszusehen. Wenn sich die Identitäten vervielfältigen, teilen sich die Leidenschaften<sup>27</sup>."*

---

<sup>24</sup> Helmut Dubiel, Metamorphosen der Zivilgesellschaft II: Das ethische Minimum der Demokratie, in: ders., Ungewißheit und Politik, Frankfurt/M. 1994, S. 106 ff. (115). Vgl. auch dens., Unversöhnlichkeit und Demokratie, in: Wilhelm Heitmeyer (Hrsg.), Was hält die Gesellschaft zusammen?, Frankfurt/M. 1997, S. 425 ff. Dubiel schließt an eine frühere Studie an: Ulrich Rödel / Günter Frankenberg / Helmut Dubiel, Die demokratische Frage, Frankfurt/M. 1989. Kritisch zum Konzept der symbolischen Einheit etwa Karl-Heinz Ladeur, Postmoderne Rechtstheorie: Selbstreferenz- Selbstorganisation-Prozeduralisierung, Berlin 1992, S. 65 ff., 71 ff.

<sup>25</sup> Vgl. Niklas Luhmann, Individuum, Individualität, Individualismus, in: ders., Gesellschaftsstruktur und Semantik - Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 3, Frankfurt/M. 1989, S. 149 ff. (224 ff.).

<sup>26</sup> Novalis, Neue Fragmente, Nr. 146, in: ders., Werke und Briefe, 1962, S. 435.

<sup>27</sup> Michael Walzer, Das neue Stammeswesen, in: ders., Zivile Gesellschaft und amerikanische Demokratie, Frankfurt/M. 1996, S. 115 ff. (136).

Offenbar verlangt die späte Moderne dem Einzelnen eine Einstellung ab, die ein wenig an die verzweifelte, aber zugleich fast heroische Revolte Camus' erinnert. Dies ist nicht jedermanns Sache. Ein Blick auf die Musik mag illustrieren, wie mit der Angst vor der Moderne umgegangen wird.

Weit muß man nicht schauen. Es genügt, sich einigen Exponenten der aufbegehrenden, fast revolutionären Phase nach dem Zweiten Weltkrieg zuzuwenden, etwa Karl-Heinz Stockhausen und Krzysztof Penderecki. "C'est le meilleur de tous en Europe!", schrieb Boulez 1954 an Cage über Stockhausen.<sup>28</sup> Dieser war 1952/53 Schüler bei Olivier Messiaen in Paris und schuf bereits als junger Mann Meisterwerke des Serialismus. Er ging sogar weit darüber hinaus, indem er aleatorisch experimentierte (das *Klavierstück XI* wurde bereits oben genannt), das Collage-Prinzip durchdachte (*Momente*) und den Raum - wieder<sup>29</sup> - in die Musik miteinbezog und miteinkomponierte (*Carré*, *Gruppen*). Bereits frühzeitig experimentierte Stockhausen mit elektronischer Musik (etwa im *Gesang der Jünglinge*), deren Entwicklung ohne ihn kaum vorstellbar ist. Kurzum, Stockhausen prägte die Nachkriegs-Avantgarde maßgeblich mit und gelangte zu frühem Ruhm. 1970 führte er auf der Weltausstellung in Osaka eigene Stücke auf: im eigens für ihn gebauten Kugelauditorium des Deutschen Pavillons.

Heute komponiert Stockhausen Stücke, deren Titel verquast-mystisches New-Age-Programm sind: *Mantra*, *Trans*, *Sirius*, *Inori*, *Am Himmel wandre ich...*, *Atmen gibt das Leben*. Grundprinzip seiner Kompositionstechnik sind "Formeln": der Bau von Großformen durch die Projektion von Mikroformen. "Zum Beispiel eine ganze Oper von vier Stunden Dauer ist ursprünglich ein kurzes melodisch-rhythmische Gebilde, das ich auf vier Stunden spreize, und jeder Akt ist dann eine etwas kleinere Spreizung, jede Szene eine noch kleinere Spreizung, und jeder Teil einer Szene ist eine nochmals kleinere Spreizung."<sup>30</sup> Usw. Höhepunkt ist natürlich die "Superformel", die sich im im monumentalen LICHT-Zyklus findet. Wie schön wäre es, die Komplexität der Welt in einer beliebig dehnbaren Zauberformel unterbringen zu können - noch dazu in einer so melodischen wie Stockhausens: "Man kann die Formeln singen."<sup>31</sup> Tatsächlich ist das klangliche Resultat frappierend. Stockhausen, der "eine Musik der ganzen Erde, aller Länder und Rassen" schreiben und jenseits der tonal/atonal-Differenz sein will<sup>32</sup>, ist über weite Strecken wieder tonal geworden, wie Günter Seibold schreibt: "[Stockhausen ist tonal] nicht nur in den simplizistisch motivischen Gestalten, die vor einfachsten rhythmischen Mustern, den krudesten Konsonanzen und einer exzessiven Repetitionsmanie nicht zurückschrecken, sondern auch in der Harmonik: Auf häufig oktavverstärktem ‚Fundamental'-Baß erheben sich dreiklangs-ähnliche Akkordstrukturen, die den plakativen Bezug zu ‚Grundtönen' nicht verschmähen."<sup>33</sup> Auch sei nur noch ein aus Geisha-Glocken, balinesischem Ramajana- und indischem Kathakali-Drama, japanischer Gagaku-Musik und dem Noh-Spiel zusammengesetztes Sammelsurium als undifferenziertes Klangrauschen wahrzunehmen, das die "unendliche

---

<sup>28</sup> Pierre Boulez / John Cage, *Correspondance et documents*, Basel 1990, S. 220.

<sup>29</sup> Während Räumlichkeit bereits in der Satzstruktur Josquin des Prés' angelegt ist, wird insbesondere in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts der reale Raum als kompositorischer Gegenstand entdeckt und in der Mehrhörigkeit zum epochemachenden Ereignis. Man denke nur an die auskomponierten Räume - Platzierung, Richtung, Entfernung, Bewegung - etwa bei Giovanni Gabrieli und Heinrich Schütz. Ausführliche Notenbeispiele bei Clemens Kühn, *Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen*, Kassel u.a. 1998, S. 312 ff.

<sup>30</sup> Karl-Heinz Stockhausen, *Zur Evolution von Musik*, in: *MusikTexte* Nr. 33/34 (1990).

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Karl-Heinz Stockhausen, *Texte zur Musik* Bd. 3, Köln 1971, S. 75.

<sup>33</sup> Günter Seibold, *Applaus, damit es weitergeht: Versuch über Stockhausen. Zum 70. Geburtstag*, *Musik & Ästhetik* 7 (1998), S. 69 ff. (74).

Melodie" Wagners in ein elektronisch-tonales Welt-Klang-Kontinuum verlängere. Mehr noch: galaktisch ist die Musik, denn nach Stockhausens eigener Aussage ist er selbst auf dem Stern Sirius ausgebildet worden und will auch wieder dort hin, "obwohl ich derzeit noch in Kürten bei Köln wohne. Auf Sirius ist es sehr geistig."<sup>34</sup> Letzteres ist jedem Juristen bereits bekannt. Im Urteil des 1. Strafsenates des BGH vom 5. Juli 1983 hat jeder Jurastudent nachlesen können: "Im Verlaufe ihrer zahlreichen philosophischen Gespräche ließ der Angeklagte die Zeugin wissen, er sei ein Bewohner des Sterns Sirius. Die Sirianer seien eine Rasse, die philosophisch auf einer weit höheren Stufe stehen als die Menschen."<sup>35</sup> Der Angeklagte überzeugte damals sein Opfer, er sei mit dem Auftrag auf die Erde gesandt worden, dafür zu sorgen, daß einige wertvolle Menschen (darunter auch das Opfer) nach dem völligen Zerfall ihrer Körper mit ihrer Seele auf einem anderen Planeten oder dem Sirius weiterleben könnten. Stockhausen dagegen will die Erdenkinder im Hören unterweisen: "Hätte ich jeden der fünf Milliarden Erdlinge alleine dabei, ich könnte ihm Lauschen und Staunen und Mitzittern und Verzückung beibringen. Gebt sie mir..."<sup>36</sup> Während das Opfer im Sirius-Fall dem Täter blindlings glaubte und vertraute, wollen wir hoffen, daß die Hörer Neuer Musik nicht den gleichen Fehler begehen. Kritisches Bewußtsein scheint notwendig - und ist vielleicht auch in Stockhausens Sinne, dem dann - anders als dem Täter im Sirius-Fall - immerhin keine Tatherrschaft kraft überlegenen Wissens zur Last gelegt werden kann. Dem Vorwurf des Oberlehrerhaften und des faschistoiden Potentials jedoch sieht sich Stockhausen bereits jetzt ausgesetzt.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Stockhausen im ZEITmagazin Nr. 15 (1998), S. 14.

<sup>35</sup> BGHSt 32, 38 ff. (39) - "Sirius".

<sup>36</sup> Stockhausen in DIE ZEIT Nr. 1 (1986), S. 31.

<sup>37</sup> Vgl. nur Seibold ([Anm. 33](#)), S. 77 f.; Mahnkopf, Kritik der neuen Musik ([Anm. 18](#)), S. 124.

Nicht ganz so spektakulär wie bei Stockhausen geht es bei anderen Komponisten zu, die ebenfalls zur einstmals verdamnten Tonalität zurückgekehrt sind und sich "mit dem Konzertleben schnell angefreundet [haben], das sie nun professionell bedienen"<sup>38</sup>: etwa Krzysztof Penderecki, wohl auch Ligeti, Kagel und Berio. Dahinter scheint mir jedoch mehr zu stecken als die von Mahnkopf insinuierte Anbiederung an eine Postmoderne, die jegliche Beurteilungskriterien abschneide, damit Qualität unerkennbar werden (und unprämiert) lasse und dazu führe, daß sich Komponisten um jeden Preis einen Namen machen und dem kurzfristigen Erfolg anstatt der seriösen Kunst fröhnen müssen. Vielmehr geht es möglicherweise darum, aus dem flottierenden in einen einigermaßen verwurzelten Zustand überzutreten, der das Bedürfnis nach Sicherheit, Kontrolle, Standpunkten und Einheit mehr befriedigt. Dies jedenfalls würde sich in die gesellschaftsweiten Strömungen einpassen, die auf verschiedene Art eben dies verfolgen. Zuvörderst zu nennen ist hier wohl die sich ausbreitende Esoterik-, New Age- oder Para-Gläubigkeit-Bewegung. In der Musik führt sie zu so erstaunlichen Musiktheorien wie der des Philosophen Emile Cioran: "Wir tragen in uns die ganze Musik: sie ruht in den Tiefenschichten der Erinnerung. All das, was musikalisch ist, gehört zur Reminiszenz. In der Zeit, als wir noch keinen *Namen* besaßen, müssen wir wohl alles vorausgehört haben."<sup>39</sup> Danach antizipiert das fötale Gehör die Welt als Geräusch- und Klangtotalität; nach der Individuation sehnt sich das Gehör dann zurück in das vorweltliche Innen. "Musik wäre demnach immer schon die Verbindung zweier Strebungen, die sich wie dialektisch aufeinander bezogene Gebärden gegenseitig erzeugen": die Musik des Zur-Welt-Kommens (als Wille zur Macht als Klang) und die Musik des Rückzugs in den akosmischen Schwebezustand (als Sammlung und Heilung des Unwillens zur Macht).<sup>40</sup> Die Weltflucht des Ohrs also, von der realen Welt in die Reminiszenz, die uns wie ein Nachleuchten vom Paradies her begleitet - vielleicht liegt hier ein Grund für die Popularität der Werke von Komponisten wie Arvo Pärt und John Tavener? Tonalität erfüllt in diesem Zusammenhang scheinbar eine therapeutisch-metaphysische Funktion. Der Krise der spätmodernen Welt wird eine neue Harmonie entgegengesetzt, die analog zu den harmonistischen Weltlehren der Antike und anderen bekannten Harmonielehren den Vorrang der Harmonie vor der Dissonanz und der Seligkeit vor der Misere verteidigt. Dissonanz ist Ausdruck gestörter Ordnung, und Peter Sloterdijk weist darauf hin, daß Pythagoreismus und ähnliche Philosophien diese Weltenunordnung im gestörten Subjekt ansiedeln, das damit selbst zum Mißton und zur Quelle der Verstimmung wird.<sup>41</sup> Hierin mag ein Grund für jenes erstaunliche Kosmosvertrauen antiken Typs, jenen kosmozentrisch, harmonistisch inspirierten "Absolutismus des Einklang" liegen, der das Subjekt dadurch amputiert, daß er es in die kosmische Tonalität wiedereingliedert und das wahre Glück aus der "Einstimmung des elenden Ichs in die ewigen Oktaven" entspringen läßt.<sup>42</sup>

Die bereits oben angesprochene "Wiederentdeckung" der "authentischen" Aufführungspraxis alter und inzwischen auch gar nicht so alter Musik dürfte auch an dieser Stelle zu Recht Erwähnung finden. Natürlich ist hier als caveat anzubringen, daß aus der höchst subjektiven Sicht des Verfassers viele der solchermaßen aufgeführten und aufgenommenen Werke mit besonderem Vergnügen anzuhören sind, da durch die erreichte Luzidität die Linien viel klarer, die Werke insgesamt unvergleich durchschaubarer werden als in den romantischen, streckenweise bombastischen Aufnahmen früherer Tage. Doch de gustibus non est disputandum, und so wundert man sich, daß der eigene Geschmack so stromlinienförmig ist,

---

<sup>38</sup> Mahnkopf, Kritik der neuen Musik ([Anm. 18](#)), S. 67.

<sup>39</sup> E.M. Cioran, Von Tränen und von Heiligen, Frankfurt/M. 1988, S. 23.

<sup>40</sup> So Peter Sloterdijk, Weltfremdheit, Frankfurt/M. 1993, S. 301.

<sup>41</sup> Peter Sloterdijk, Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung - Ästhetischer Versuch, Frankfurt/M. 1987, S. 9

<sup>42</sup> Beide Zitate *ibid*

daß er zur Verdrängung ganzer Interpretationszweige vom Markt beiträgt. Auch hier, so steht zu vermuten, steckt mehr dahinter, und vorgeschlagen werden soll an dieser Stelle, daß es sich in Anlehnung an den britischen Historiker Eric Hobsbawm um eine "Erfindung von Tradition"<sup>43</sup> handelt. Wer sich ständigem Wechsel und ständiger Innovation gegenüberstellt, der versucht, zumindest manche Aspekte des sozialen Lebens als konstant bleibend und unveränderlich zu beschreiben.<sup>44</sup> Die Frage der "Authentizität" berührt das Verhältnis zwischen Vernunft und Tradition, das heute prekär und instabil geworden ist und als eine der die Moderne charakterisierenden Spannungen bezeichnet wird.<sup>45</sup> Wenn Moderne aufgrund der konstant sich verschnellernden Änderungen von Kultur, Wirtschaft und Technologie verstanden wird als Entfremdung und Isolierung von der eigenen Vergangenheit und von den kulturellen Traditionen, die diese Vergangenheit prägten, dann ist eine der typischen Reaktionen, sich an die "Tradition", so wie sie heute verstanden wird, um so fester zu klammern. "All that is solid melts into air", betitelt Marshall Berman seine Beschreibung der Erfahrung der Moderne<sup>46</sup>, und die emotionale Antwort ist häufig die Suche nach Solidität, Stabilität und Verwurzelung. Unglücklicherweise ist die eine Wahrheit, die wir der modernen Erfahrung entnehmen können, vielleicht die, daß sich die Vergangenheit nie wieder zurückholen läßt. Eine organische Verbindung zur Tradition kann man nicht mehr herstellen; eine reine Imitation fängt nie den Geist der Tradition ein. Dem Buchstaben mag man hinterherjagen, indem man die konkreten historischen Manifestationen der Tradition wieder errichtet. Doch ist das Projekt von vornherein zum Scheitern verdammt, da der (heutige) Imitator dem Wechsel vollkommen abhold ist - Wechsel ist ja genau das, was er zu vermeiden sucht -, während der (damalige) in der Tradition Lebende diese allein durch sein In-ih-er-Leben veränderte.<sup>47</sup> Für die historische, "authentische" Aufführungspraxis mag nichts anderes gelten, und Vorwürfe von Sterilität und Leblosigkeit mögen hier ihre tiefere Quelle und Berechtigung besitzen.<sup>48</sup> Die Tatsache, daß die Praxis "authentischer" Aufführung dennoch so erfolgreich ist, enthüllt ein Paradox: Die Suche nach Authentizität muß zwar scheitern, muß aber zugleich von Erfolg gekrönt sein. Das Scheitern liegt darin, daß die so interpretierte Musik keineswegs so klingen kann, wie sie zu Bachs Zeiten tatsächlich erklang. Der Erfolg aber liegt darin, daß wir der Musik der Vergangenheit die Ästhetik der Moderne überstülpen und durch diesen Gewaltakt zwar nicht die Musik erhalten, die Bach gefiel, aber doch die, die *uns* gefällt.<sup>49</sup> Der Kaiser Tradition, den wir aus Unzufriedenheit mit der Moderne und ihren

---

<sup>43</sup> Vgl. Eric Hobsbawm, Introduction: Inventing Traditions, in: ders. / Terence Ranger (Hrsg.), The Invention of Tradition, Cambridge (Engl.) 1983, S. 1 ff.

<sup>44</sup> Ibid., S. 2.

<sup>45</sup> Statt vieler Levinson/Balkin ([Anm. 6](#)), S. 1627 ff.

<sup>46</sup> Marshall Berman, All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity, New York 1982. Das deutsche Original entstammt der Feder von Marx und Engels im Kommunistischen Manifest.

<sup>47</sup> Die Unmöglichkeit, die Vergangenheit wieder einzufangen, demonstriert aus der gerade entgegengesetzten Seite Jorge Luis Borges in seiner Geschichte "Pierre Menard, Author of the Quixote". Menard, ein Zeitgenosse, will nicht einen weiteren Don Quixote schreiben, sondern den Quixote. Dabei will er nicht Cervantes sein und die Geschichte Europas zwischen 1602 und jetzt vergessen, sondern den Quixote neu schreiben. Menard hat teilweise Erfolg, da er etwas mehr als zwei Kapitel beendet. Es handelt sich genau um dieselben Wörter in derselben Reihenfolge wie bei Cervantes. Und doch sind die Texte, so Borges, radikal unterschiedlich. Obwohl die beiden Texte wörtlich identisch sind, ist Menards Text weitaus reichhaltiger. Ideen erscheinen plötzlich geschrieben vor dem Hintergrund der bis heute erlebten Geschichte und Erkenntnisse; der Stil erscheint als gewollt archaisch und affektiert (während der von Cervantes ja lediglich das flüssige Spanisch seiner Zeit war) usw. Die Idee von Borges ist also die hier knapp entfaltete - doch zeigt Borges die Möglichkeiten, die Chancen des Verhältnisses von Tradition und Vernunft, von Zeitlichkeit auf. Vgl. Jorge Luis Borges, Labyrinths. Selected Stories and Other Writings, New York 1964, S. 36 ff.

<sup>48</sup> Vgl. auch Crutchfield ([Anm. 15](#)), S. 25 f.

<sup>49</sup> Dies erkennt auch Hansjörg Ewert in einer Rezension einer Gesamtaufnahme von Schumanns Symphonien durch John Eliot Gardiner. Man liest: "Gardiners Schumann will nicht mehr der des bürgerlichen Konzertsaals sein, der originale ist er schon gar nicht; entgegen aller behaupteten Originalität ist dieser Schumann vor allem

Gefahren und Risiken aus der verstaubten Truhe hervorzaubern, ist zwar nicht nackt, aber er trägt auch nicht die Pluderhosen Bachs - er trägt höchstens "baggy clothes" aus Jeansstoff von GAP (so wie der Pharaos aus dem unsäglichen Musical "Joseph" von Andrew Lloyd Webber, das eine Weile in Essen gezeigt wurde und nun endlich eingestellt worden ist, eine schicke Elvis-Frisur trägt und den Hüftschwung perfekt beherrscht). Er - nicht der Pharaos, sondern der Kaiser Tradition - ist selbst modern, denn wir haben ihn uns angepaßt. "Einen unvermittelten Zugang zur Vergangenheit gibt es nicht", schreibt der eminente Musiktheoretiker Richard Taruskin in einer harschen Zurückweisung von Hogwoods Anspruch auf Authentizität. "Alle ‚Vergangeneiten‘ sind Konstrukte in der Gegenwart; Faulkner verstand dies ganz genau, als er sagte: ‚Die Vergangenheit ist nicht tot; sie ist nicht einmal vergangen.‘"<sup>50</sup>

Anzumerken wäre insoweit noch, daß es sich nicht um ein im eigentlichen Sinne modernes (oder gar postmodernes) Phänomen handelt. Ein Blick in Schumanns "Ein Choral" aus dem "Album für die Jugend" aus dem Jahr 1848 mag dies verdeutlichen. "Ein Choral" ist mitnichten ein Choral - er verfehlt sowohl Bachs Choräle als auch den Kantionalsatz, sondern ist im Ton ganz eigen. Ausgeprägter Tonikabezug (G-Dur kommt 24mal vor) und stimmlich und akkordisch eher kreisende, einfache Bewegung lassen einen Musiktheoretiker formulieren: "‚Choral‘ meint offenbar, fern jeder historischen Nachbildung, nur dessen Aura und geschichtliche Ferne. Damit aber wird er zur musikalischen Chiffre: Vergleichbar mit dem Volkslied, der Sage, dem Märchen, von der Romantik wiederentdeckt und beschworen, steht ‚Choral‘ für deren Sehnsucht: im Alten das Einfache, Unverfälschte, Wahrhaftige zu finden."<sup>51</sup> Genau in diesem Sinne ist auch "der Großangriff des postmodernen Musikdenkens ... gegen die Technik schlechthin" zu sehen: Er vergißt, "daß alle große Musik seit dem Mittelalter sich technischen Höchstleistungen verdankt und daher niemals genug Technik am Werke sein kann."<sup>52</sup>

---

eines: aktuell, ist ein Schumann des digitalen Zeitalters, fit und voll im Trend." Hansjörg Ewert, Schumann, der Authentische?, Musik & Ästhetik 9 (1999), S. 99 ff. (101 f.). Die (hörensweite) Aufnahme ist DG Archiv 457 591-2 (1998). Daneben sei auch auf das unerreichte Hilliard Ensemble hingewiesen, das in nunmehr zwei Aufnahmen ("Officium" und "Mnemosyne") auf Improvisationen des zeitgenössischen (und von Esoterikern sicherlich nicht verachteten) Jazz-Saxophonisten Jan Garbarek zurückgreift.

<sup>50</sup> Richard Taruskin, The New Antiquity, in: ders., Text and Act. Essays on Music and Performance, Oxford/New York 1995, S. 202 ff. (218) (Übersetzung des Verfassers).

<sup>51</sup> Kühn, Kompositionsgeschichte ([Anm. 29](#)), S. 202.

<sup>52</sup> Mahnkopf, Neue Musik ([Anm. 2](#)), S. 866.

## Polyphonie und Komplexismus, gesellschaftliche Differenzierung und Rechtsprechungsminimalismus

Gibt es eine (musikalische) Reaktion auf die neue Unübersichtlichkeit, die dem Pluralismus ins Auge sehen und den Verlockungen eines einfachen, reaktiven Holismus widerstehen kann? Der Verfasser, der auch krudes analoges Denken nicht verabscheut, erinnert an Peter Zimas Wort von der "polyphonen Identität", den "genuin polyphonen Staatswesen" und einer "kulturellen, sprachlichen und ideologischen Polyphonie"<sup>53</sup>. In der Tat erscheint Polyphonie als anschlussfähiges Konzept in vielerlei Hinsicht.<sup>54</sup> Dies soll im folgenden näher erläutert werden.

Unter Polyphonie wird nicht einfach Mehrstimmigkeit verstanden als Bezeichnung eines Zusammenklanges mehrerer Stimmen im allgemeinen. Dieser nämlich braucht nicht das Resultat einer rationalen Methode des musikalischen Satzes zu sein und kann auch in homophoner Musik bestehen. Vielmehr soll der Begriff der Polyphonie hier im Sinne von Kontrapunkt verwendet werden. Dieser bezeichnet die Technik der Kombination gleichzeitig erklingender musikalischer Linien. Die Einzelstimmen sind dabei nach bestimmten Grundsätzen (etwa denen der Harmonielehre) in Übereinstimmung gebracht worden, wobei diese Grundsätze sowie der Grad der Unabhängigkeit oder Übereinstimmung historisch erheblichen Wandlungen unterworfen gewesen sind.<sup>55</sup>

In den Regeln für den Kontrapunkt des bedeutenden Theoretikers (und Komponisten) des 15. Jahrhunderts, Johannes Tinctoris, findet sich die achte und letzte Regel der *varietas*.<sup>56</sup> Dies ist ein Schlüsselbegriff der Chormusik des 15. und 16. Jahrhunderts: "Polyphonie soll nach immer Anderem streben in der melodisch-rhythmisch-kontrapunktischen Formung."<sup>57</sup>

Um 1600 setzte ein radikaler Sprachwandel ein, den man in der Formel "Monodie statt Polyphonie" zusammenfassen könnte.<sup>58</sup> Der über etwa 200 Jahre erblühten Polyphonie setzte man im Glauben, damit die Vortragsart des griechischen Dramas wiederzuerwecken, die Monodie entgegen: den deklamatorischen oder konzertanten Sologesang über dem Generalbaß. An die Stelle kontrapunktischer Linienkunst tritt Klang, Harmonik, Melodik. Der instrumentale Part trennt sich vom Vokalen und wird allmählich zu einer eigenständigen Größe. Dies ist die Geburtsstunde aller neuzeitlichen Gattungen: Oper, Kantate, Sonate,

---

<sup>53</sup> Peter V. Zima, *Moderne/Postmoderne*, Tübingen/Basel 1997, S. 398 f.

<sup>54</sup> Ich bin keineswegs der erste, der dies feststellt. Vgl. neben Zima etwa James M. Curtis, *Culture as Polyphony*, Columbia (Miss.) 1978; Ehrenfried Muthesius, *Logik der Polyphonie - Beiträge zu einer philosophischen Musiktheorie*, Meisenheim am Glan 1971.

<sup>55</sup> Vgl. statt vieler Werner Krützfeldt, Stichwort Kontrapunkt, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Aufl., Kassel u.a. 1996, Sachteil Bd. 5 (Spalte 596 ff.).

<sup>56</sup> Johannis Tinctoris, *Opera theoretica*, Bd. II - Liber de arte contrapuncti, *Proportionale musices, Complexus effectum musices* (hrsgg. v. Albert Seay), *American Institute of Musicology* 1975, S. 155 ff. (De octava et ultima generali regula quae varietatem in omni contrapuncto exquirendam praecipit).

<sup>57</sup> Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*, München / Kassel 1987, S. 31.

<sup>58</sup> Daß diese Formel die kompositionsgeschichtliche Wirklichkeit verkürzt, weist Kühn, *Kompositionsgeschichte* ([Anm. 29](#)), S. 212 f., nach. Erstens existiert Homophonie bereits sehr früh, etwa im Conductus oder im Fauxbourdon. Zweitens kann Kontrapunkt Klang werden, Klang Kontrapunkt bewahren: Akkord und Stimmbewegung sind komplementäre Phänomene. Drittens verbindet bereits Gesualdo (1560-1613) Homophonie mit Chromatik, imitatorische Polyphonie mit Diatonik als jeweils ergänzender Kontrast. Viertens stellt auch Heinrich Schütz (1585-1672) homophon deklamierende gegen polyphon imitierende Partien, und zwar in vielen Abstufungen ("linear bewegte Homophonie", "klanglich gebundene Polyphonie"). Schließlich läßt sich von der Gattung nicht auf die Satzstruktur schließen: Fugen sind nicht immer polyphon, lyrische Klavierstücke nicht immer Melodie und Begleitung.

Konzert usw.<sup>59</sup> Vereinfachend könnte man polyphones Komponieren als *horizontal*, homophon-akkordisches Komponieren als *vertikal* denken.

---

<sup>59</sup> Kühn, Kompositionsgeschichte ([Anm. 29](#)), S. 26.

Die Parallelen zur Ebene der (Gesellschafts-) Theorie sind offensichtlich, wobei die Entwicklung in der Musik zeitlich hinter der Gesellschaft herhinkt. Anknüpfen möchte ich zunächst an die Stufen gesellschaftlicher Differenzierung. Hier nämlich zeigt sich eine Entwicklung, die Fruchtbare im Hinblick auf die Gegenwart verspricht. Die einfachste Differenzierungsform ist die *segmentäre* Differenzierung, etwa in archaischen Gesellschaften. Hier dominieren gleiche Einheiten: Familien, Dörfer, Stämme usw. "Jedes Teilsystem sieht die innergesellschaftliche Umwelt nur als Ansammlung von gleichen oder doch ähnlichen Systemen. Das Gesamtsystem kann dadurch eine geringe Komplexität von Handlungsmöglichkeiten nicht überschreiten."<sup>60</sup> Hier könnte man meinen, Polyphonie - insbesondere im Fall enger Materialbindung der Stimmen aneinander - sei ein angemessenes Darstellungsmittel auf übertragener Ebene, da segmentäre Differenzierung die Gesellschaft in gleichartige kopräsentierte Teilsysteme (in gewisser Hinsicht also durchaus horizontal) einteilt. Dies mag in der Tat so sein. Allerdings kann andererseits nicht verwundern, daß die Anschlußfähigkeit derart verstandener Polyphonie grundsätzlich beschränkt sein muß: Die kreative Kraft der Innovation ist beschränkt, es gibt kaum experimentelle Interaktion. Die Eigenkomplexität ist gering, auch wenn hier und da Tendenzen zu ihrer Erhöhung sichtbar sind (etwa in Rollendifferenzen, als Alters-, Geschlechts- oder Sakralrollen).<sup>61</sup> Die Organisation anfallender Komplexität erfolgt in primitiven Gesellschaften in der Regel nicht durch interne Differenzierung, sondern durch Zeitausgleich<sup>62</sup> - ähnlich wie im einfachen (primitiven) Kanon. Natürlich bricht die Analogie spätestens da zusammen, wo man auf die Jahreszahl schaut: die (europäische) Gesellschaft des 15. und 16. Jahrhunderts war keineswegs mehr segmentär differenziert, sondern z.T. nach der Differenz Zentrum/Peripherie, vor allem aber *stratifkatorisch*. Entscheidendes Merkmal ist die Differenzierung in ungleiche Schichten. Die Gesellschaft wird als Rangordnung repräsentiert, in der die Teilsysteme in einer hierarchischen Beziehung zueinander stehen. Leitdifferenz ist die Unterscheidung oben/unten. Zusammengehalten werden die ungleichen Schichten durch "eine gesamtgesellschaftliche Grundsymbolik der Hierarchie und der direkten Reziprozität."<sup>63</sup> Die Generalisierung von Moral und insbesondere von Religion gab den gesellschaftlichen Positionierungen einen Sinn. Die solchermaßen monopolisierte Sinngebung von Welt und Gesellschaft (einhergehend mit der Legitimation sozialer Ungleichheit) hatte einerseits disziplinierende, vertröstende, auch offen unterdrückende Funktion; andererseits bot sie aufgrund des alternativlos vorgeschriebenen Sinnfundus eine kosmologische Sicherheit. Diese "eindeutig vertikale Differenzierung der Gesellschaft" findet ihre Parallele in der nunmehr vertikalen Struktur der Musik. Das "Generalbaßzeitalter" (Riemann) bringt im homophonen Stil die Melodie hervor. Deren akkordische Begleitung durch das basso continuo gibt nur noch (aber auch: immerhin) das Fundament des Tonsatzes an, während die Melodie selbst dem Werk sein Gepräge gibt und "hierarchisch" dominiert. Die sich ausdifferenzierenden Formen (Sonate, Oper, Konzert usw.) setzen zunächst Grenzen, die so viel Sicherheit bieten, daß sie bald wieder durchbrochen werden können. Mit der neu entstehenden Oper kann ihr erster Meister, Claudio Monteverdi, seine künstlerische Forderung verwirklichen: "Das Wort sei Gebieter der Musik, nicht ihr Sklave." Allzu deutlich sind die Parallelen: die Verwurzelung in einem die Harmonie vorgebenden Generalbaß als cartesianische oder Keplersche Fundierung der Welt in einem (einem!) Verstandessystem; die meist im Sopran angesiedelte Melodie als "große Erzählung" im Lyotardschen Sinne; der emanzipatorische Gedanke durch die Ausdifferenzierung der Formen (etwa: die Emanzipierung der absoluten

---

<sup>60</sup> Niklas Luhmann, Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition, in: ders., Gesellschaftsstruktur und Semantik: Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft Bd. 1, Frankfurt/M. 1980, S. 9 ff. (25).

<sup>61</sup> Vgl. ausführlich Niklas Luhmann, Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1997, S. 634 ff.

<sup>62</sup> Ibid., S. 651 ff.; ders., Soziologische Aufklärung Bd. 2: Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft, 2. Aufl., Opladen 1982, S. 137.

<sup>63</sup> Luhmann, Gesellschaftliche Struktur ([Anm. 60](#)), S. 29.

Musik in der selbständig werdenden Instrumentalmusik, z.B. in der Sonate oder im Konzert; die Emanzipierung des Wortes in der Oper usw. - beide, Instrumental- und Vokalmusik, erlauben darüber hinaus einen wachsenden Individualismus).

Interessant wird es deshalb sein, nunmehr die Gegenwart unter die Lupe zu nehmen. Bekannt ist, daß Lyotard das Ende der großen Erzählungen (wie etwa der Universalität der Vernunft, der Einheit des politischen Körpers, des handlungsfähigen Subjekts) und deren Ersetzung durch *petites histoires*, kleine Fiktionen, postuliert, die eine vorläufige Rechtfertigung für das Handeln von Individuen und Gruppen bieten. In der Musik ist die Entsprechung - die Melodie - bereits vor längerer Zeit ins Gerede gekommen. Bereits die Lieder Schumanns, Strauss' und Hugo Wolfs heben die Funktion Melodie/Begleitung satztechnisch auf; endgültig undurchsichtig wird die Sache etwa bei Debussy. Was ist Melodie, was Begleitung, wenn scheinbar Ornamentales melodisch wird, Melodisches im Ornament verschwindet, Linien sich zu Farbspiel auflösen und unklar ist, wer wo wie wichtig ist? Hierarchien sind (wie auch bei legitimatorischen und emanzipatorischen Erzählungen) aufgehoben, Funktionen undeutlich, die (weitgehend pentatonische) Harmonik ist zwar tonal gebunden, aber zentrumlos und ungerichtet: "schwere- und zielloses Stimmengeflecht zwischen Linie und Klang"<sup>64</sup>. Insofern wird es nicht überraschen, daß die Polyphonie einerseits in der zeitgenössischen Musik ein Comeback feiern kann, daß andererseits diese Tendenz aber "nicht einfach als Gegenschlag gegen das Vorwalten akkordisch-homophonen Denkens in der ganzen Generalbaßperiode und insbesondere in der Romantik verstanden werden" kann.<sup>65</sup> Statt dessen steht auch hier wieder Beethoven am Beginn der Entwicklung: "Das auf Brahms und eigentlich Beethoven zurückdatierende Streben nach vollkommener Ökonomie, nach Ausschluß jeden Zufälligen, nicht der thematischen Substanz selber entspringenden, führt notwendig zu einer Durchbildung all dessen, was früher bloße harmonische Füllstimme war."<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Kühn, Kompositionsgeschichte ([Anm. 29](#)), S. 204.

<sup>65</sup> Theodor W. Adorno, Neunzehn Beiträge über neue Musik, Musikalische Schriften V, Gesammelte Schriften 18, Frankfurt/M. 1997, S. 76.

<sup>66</sup> Ibid.

Doch gehen die Möglichkeiten der Polyphonie in der Gegenwart über das von Adorno erwartete Maß weit hinaus (sowohl in der Musik als auch der Gesellschaft und ihren Subsystemen). Einen ersten Ansatzpunkt bietet die Unterscheidung zwischen Polyphonie und Heterophonie im folgenden Sinne: Polyphonie soll eine weitestgehende Differenzierung der Stimmen untereinander bedeuten, während unter Heterophonie eine Art "unechter" Polyphonie verstanden werden soll: enge Materialbindung der Stimmen untereinander.<sup>67</sup> Ersteres ist die von Adorno angedeutete Linie von Beethoven und Brahms über Schönberg bis zu Carter und Ferneyhough. Letzteres findet sich bei Tallis, Striggio usw. und setzt sich über Ligeti in die Moderne fort. Im Bereich der Schichtung findet sich die gleiche Differenzierungsmöglichkeit, wenn zwischen der Schichtung von Ähnlichem bzw. voneinander Abgeleitetem (z.B. bei Josquin, heute etwa Pärt) einerseits und Heterogenem (etwa bei Ives und Carter, früher bei den mehrsprachigen [!] Motetten des Mittelalters) andererseits unterschieden wird. Auf beide Arten wil ich kurz eingehen, wobei ich bei Ligetis Mikropolyphonie ansetze und mich dann ausführlicher mit dem Komplexismus beschäftige.

Ligeti beschreibt seinen Rückgriff auf die ("unechte") Polyphonie und deren Umwandlung in Mikropolyphonie wie folgt: "Die Erfahrungen im elektronischen Studio mit Sukzessionsverwischung und dem Übereinanderschichten einer großen Anzahl einzelner Ton- und Klangfolgen hatten mich zu Vorstellungen von musikalischen Netzen und Geweben, zu einer Art von komplexer Polyphonie geführt. Ich nannte diese Kompositionsart Mikropolyphonie, da einzelne rhythmische Vorgänge im polyphonen Netz in Bereiche unterhalb der Verwischungsgrenze tauchen. Das Gewebe ist so dicht, daß die einzelnen Stimmen als solche nicht mehr wahrnehmbar sind, und nur das ganze Gewebe ist als übergeordnete Gestalt erfaßbar."<sup>68</sup> Diese Mikropolyphonie variiert Ligeti später (etwa im Orchesterstück *Lontano* von 1967) in eine Art Anspielungs-Polyphonie oder Anspielungs-Kontrapunktik. "Technisch ist *Lontano* ein total und streng durchgestaltetes polyphones Stück, d.h. es gibt eine bestimmte Stimmführung, es gibt vertikale Zusammenhänge zwischen den Stimmen, die einzelnen Instrumentalisten spielen ihre Stimmen als selbständige Gestalten. Durch die komplexe Stimmüberlagerung und Stimmverflechtung verschwinden sie Stimmen aber für den Hörer, wenn auch nicht ganz; das heißt: die Spuren dieser Kontrapunktik sind hörbar. Die Kontrapunktik an sich ist nicht hörbar, also: eine Kontrapunktik wie bei den Niederländern oder bei Palestrina oder bei Bach, die findet man hier nicht. Ich würde sagen, die Kontrapunktik ist insoweit aufgelöst - ähnlich wie die Harmonik und die Klangfarben -, daß sie nicht manifestiert und dennoch unterschwellig da ist."<sup>69</sup>

Damit ist ein Phänomen benannt, das im Komplexismus eine entscheidende Rolle spielen soll: Übersättigung. Damit ist das Phänomen gemeint, daß das kompositorische Detail der Einzelstimmen im Gesamtzusammenhang aufgeht. Keineswegs ist dies neuartig; die Werke etwa von Tallis, Josquin oder Striggio, insbesondere Tallis' 40stimmige Motette *Spem in alium*, legen beredtes Zeugnis solch übersättigter oder potenziertes Polyphonie ab. Durchgangstöne etwa verbleiben unterhalb der Wahrnehmungsschwelle<sup>70</sup>, insgesamt bilden sich ausgedehnte harmonische Flächen. Hierdurch werden eigentümliche Effekte möglich, etwa durch die Multiplikation von phonetischen Bestandteilen in vielstimmigen Feldern oder durch die räumlichen Wirkungen, die durch antiphonale Wechsel oder Dichteabstufungen

---

<sup>67</sup> In diesem Sinne Bernd Asmus, *Kompositionsgeschichte - im Zerrspiegel vernetzt*, Musik & Ästhetik 10 (1999), S. 87 ff. (93).

<sup>68</sup> György Ligeti, *Musik und Technik*, in: ders., *Rückblick in die Zukunft*, Berlin 1981, S. 297 ff. (313).

<sup>69</sup> Ligeti, zitiert bei Wolfgang Burde, *György Ligeti - Eine Monographie*, Zürich 1993, S. 158.

<sup>70</sup> Nachweise für Tallis' *Spem in alium* etwa bei Markus Roth, *Organisationsformen vielstimmiger Polyphonie - Thomas Tallis' Motette Spem in alium nunquam habui*, Musik & Ästhetik 7 (1998), S. 5 ff. (12 f.).

hervorgerufen werden können.<sup>71</sup> Die auf die Spitze getriebene Polyphonie *verwandelt* sich so in etwas ganz anderes: ein gewissermaßen statisches, kreisendes Klangkontinuum.<sup>72</sup> Je mehr im polyphonen Satz geschieht, ohne die Stimmen nach ihrer Funktion zu gewichten, "desto mehr lösen sich Hierarchien auf. Wo aber Polyphonie potenziert und übersteigert wird, schlägt sie um in eine andere Qualität: Aus der Summe vielfältigster Stimmverläufe wird Klang und Farbe."<sup>73</sup> Wen wundert da der zukunftsweisende Titel einer Einspielung von Werken des 15. und 16. Jahrhunderts mit ungewöhnlich hoher Stimmenzahl - *Utopia triumphans*<sup>74</sup> -, wenn die Ausblicke auf Stockhausens *Gruppen* oder eben auf Ligeti so naheliegen. Ligeti selbst schreibt über seine Arbeit mit "vielschichtigen polyphonen Netzgebilden mit Inferenzmustern; diese irisierende Technik habe ich damals ‚Mikropolyphonie‘ genannt, ‚übersättigte Polyphonie‘ wäre noch adäquater."<sup>75</sup>

Die Differenz zwischen Komponiertem und Hörbarem wird zum neuen Paradigma zeitgenössischer Musik. Bei Stockhausen etwa sind Kompositionen bis zum 212. Oberton durchgestaltet<sup>76</sup>; *Inori* ist nach seinem Komponisten "eine gut funktionierende Möglichkeit, bis zu 60 Lautstärkegrade zu komponieren"<sup>77</sup>, und daneben existieren "in einfachen Zahlen nicht mehr definierbare Intervalle bis zu 26 Stufen innerhalb einer großen Terz"<sup>78</sup>. Während bei Stockhausen immerhin Synthesizer mit Skalen bis zu 100 Graden in der Lage sind, die komponierten Anforderungen umzusetzen, ist Gleiches für die Aufführenden in Menschengestalt häufig fraglich. Die Differenz zwischen Komponiertem und Hörbarem erweitert sich dadurch auf eine Differenz zwischen Komponiertem und Umsetzbarem. Wie ist dies erklärbar? Was ist der Sinn - gibt es eine Rechtfertigung für diese scheinbare kompositorische Selbstvergessenheit, die über Beethovens berühmtes "Was schert mich seine Violine?" hinausgeht? Um eine Antwort zu erhalten, ist es notwendig, zumindest cursorisch auf die Grundlagen des Komplexismus einzugehen.

---

<sup>71</sup> Vgl. Markus Roth, *Utopia triumphans - Potenzierte Polyphonie der Renaissance*, Musik & Ästhetik 3 (1997), S. 98 ff. (99). Tallis etwa beschränkt sich keineswegs auf die blockhafte, antiphonale Cori spezzati-Wirkungen, sondern blendet Stimmen fast unmerklich ein und aus und schafft geschmeidige Übergänge, wodurch allmähliche räumliche Verlagerungen entstehen. Weiter zur Verräumlichung bei Tallis in vielerlei Hinsicht ders., Organisationsformen ([Anm. 70](#)), S. 9.

<sup>72</sup> Dieser Ausdruck bei Roth, *Utopia triumphans* ([Anm. 71](#)), S. 99.

<sup>73</sup> Kühn, *Kompositionsgeschichte* ([Anm. 29](#)), S. 188 (Hervorhebungen von mir weggelassen).

---

<sup>74</sup> *Utopia Triumphans. The Great Polyphony of the Renaissance*. Huelgas Ensemble unter Ltg. von Pa

<sup>74</sup> *Utopia Triumphans. The Great Polyphony of the Renaissance*. Huelgas Ensemble unter Ltg. von Paul von Nevel, Sony, SK 66261.

<sup>75</sup> György Ligeti, *Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik*, Neue Zeitschrift für Musik 1 (1993), S. 24.

<sup>76</sup> Michael Kurtz, *Stockhausen - Eine Biographie*, Kassel u.a. 1988, S. 213.

<sup>77</sup> Stockhausen, *Zur Evolution* ([Anm. 30](#)).

<sup>78</sup> Abgedruckt bei Kurtz ([Anm. 76](#)), S. 299, und Seibold ([Anm. 33](#)), S. 76.

Komplexismus kann als direkte (und potenzierte) Umsetzung polyphonen Denkens angesehen werden, ja als "Polyphonie von Polyphonien" (Boulez)<sup>79</sup>. Mahnkopf - selbst Komponist und sich dem Komplexismus zurechnend - nimmt eine Definition von Polyphonie als Ausgangspunkt, nach der diese "Dissoziation der musikalischen Diskursivität" ist.<sup>80</sup> Von der Polyphonie (als Dissoziation der musikalischen Linien) ist es dann nur noch ein kleiner Schritt zur Polymorphie (als Dissoziation der Gestalten, etwa der Gesten, Motive und Themen) und schließlich zur Polyprozessualität (als Dissoziation der die polymorphen Linien verzeitlichenden Prozesse). Doch nicht genug der Polyismen: Hinzu kommen neben diesen "traditionellen" Dissoziationsmodi noch Polyvektorialität (eine Vorbereitung von Kompositionsmaterial nach unterschiedlichen Techniken), Polykonzeptualität (Dissoziation des das individuelle Werk konstituierenden Konzepts) und schließlich Poly-Werk (als Dissoziation des in sich geschlossenen und integralen Werks - man kennt dies bereits aus dem 14. und 15. Streichquartett Milhauds, die sowohl einzeln als simultan, nämlich als Oktett, aufführbar sind). Komplexismus verbindet sich insbesondere mit dem Namen Brian Ferneyhough, daneben etwa mit seinen Schülern Klaus K. Hübler und Frank Cox. Am auffallendsten am Komplexismus dürfte die äußerst komplizierte Notation sein, die an den Interpreten die allergrößten Schwierigkeiten stellt. Die einzelnen Spielvorgänge selbst sind polyphonisiert. Für ein Instrument - etwa die Flöte, also ein Instrument, das nur einen Ton gleichzeitig spielen kann - existieren gleich eine ganze Reihe von Notensystemen. Das Notenbild bedarf für die diversen parametrischen Ebenen der Spielmotorik mehrerer Systeme, weil die auseinandergenommenen Spielaktionen bezeichnet werden müssen: etwa Vibratostärke, Atem- oder Klappergeräusche, Fingerperkussion auf dem Instrumentenkörper oder dem Griffbrett, Bogenort und -geschwindigkeit, Dauer, Stärke und Rhythmik von Bogenvibrato, Fingeraktionen und -druck, natürlich auch Dynamik, Tonhöhe und Tonlängen usw. Die immense Kompliziertheit betrifft sowohl die Rhythmik als auch die technischen Anforderungen. Zugleich entsteht durch die Notation eine Art "Augenmusik", die eine visuelle Vorstellung vom klanglichen Ergebnis ermöglicht.<sup>81</sup>

- [Beispiel 1: Brian Ferneyhough](#)
- [Beispiel 2: Frank Cox](#)
- [Erläuterungen zu Beispiel 2](#)

---

<sup>79</sup> Pierre Boulez, *Boulez on Music Today* (übersetzt v. Susan Bradshaw/Richard Rodney Bennett), London 1971, S. 115.

<sup>80</sup> Mahnkopf, *Kritik der neuen Musik* ([Anm. 18](#)), S. 90.

<sup>81</sup> Dieser Begriff bei James Avery, *Die Musik Klaus K. Hüblers*, *Musik & Ästhetik* 5 (1998), S. 115 ff. (115). Anders aber Klaus Lippe, *Notation und Aufführung bei Brian Ferneyhough*, *Musik & Ästhetik* 4 (1997), S. 93 ff. (94): "Dagegen stößt man beim Mitlesen der Partitur durchaus immer wieder auf die immanente Schwierigkeit, erstens überhaupt konkrete Klänge und Rhythmen aus dem Notentext zu imaginieren und zweitens diese dann mit dem klingenden - meist wesentlich einfacher erscheinenden - Resultat zu vergleichen."

Man kann sich leicht ein Bild davon machen, daß komplexizistische Werke aufgrund der Schwierigkeiten, die Rhythmus, Dynamik, Artikulation, Phrasierung u.ä. stellen, nur *annäherungsweise* zu realisieren sind. Werktreue wird nicht durch Exaktheit der Wiedergabe realisiert, sondern eben durch möglichst weitgehende Annäherung.<sup>82</sup> Eine erfolgreiche Wiedergabe besteht demnach aus sinnvollen Unexaktheiten - wodurch Erfolg im Grunde durch (intelligentes) Versagen legitimiert wird.<sup>83</sup> Warum dann diese außerordentliche Kompliziertheit von Notation und technischen sowie konzentrationistischen Anforderungen an die Interpreten? Fernyhough antwortet: "[I]t's certainly true that any given performer can, under different circumstances, produce a quite different performance, and there is always the danger that a performance will fail almost completely, no matter how many notes are achieved, if it lacks that intensity of awareness of the almost erotic relationship between manual movement, density of notation, and constant awareness of the knifeedge quality of the possibility of not achieving something, and so needing to compensate for it momentarily at a quite different aspect of the piece in order to balance the failure out..."<sup>84</sup> Das Verhältnis von schriftlich Notiertem und damit musikalisch normativ Vorgegebenem und Klangergebnis scheint insofern nicht nur gestört, sondern die Entsprechung ist vom Komponisten sogar willentlich aufgegeben: geopfert zugunsten jenes "fast erotischen" Verhältnisses, das der Interpret durch die Komplexität der Notation und der Anforderungen zum Werk und zur eigenen Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit des Scheiterns bekommt. Doch erstaunlicherweise fallen klangliches Ergebnis und vom Komponisten Intendiertes nicht auseinander. An anderer Stelle äußert Fernyhough, er höre nicht besonders gern Aufführungen seiner eigenen Musik, da er das Ergebnis ja ohnehin kenne.<sup>85</sup> Die Intention des Komponisten nimmt somit das Scheitern (in mannigfachen Variationsmöglichkeiten) vorweg, gliedert dies aber in seine kompositorische Intention ein. Das Ergebnis entspricht damit durchaus dem Gewollten.

Hier findet sich m.a.W. eine dem Recht ganz und gar fremde Idee. Nicht nur das deutsche Rechtssystem, das in seiner akademischen Reflexion noch immer auf ein *legal realism movement* wartet, sondern auch wichtige Rechtsphilosophen wie etwa Ronald Dworkin sind dem Gedanken *einer* richtigen rechtlichen Entscheidung zugeneigt. In der Praxis wird dies durch ein kompliziertes Geflecht von Rollen, Erwartungen, verstärkten Mythen usw. durchgehalten. "Richtige Entscheidung" schließt ein, daß der Interpret im Recht nicht scheitert. Selbstverständlich wird die Möglichkeit individuellen Versagens eines Richters etwa mitgerechnet und durch die Möglichkeit eines Instanzenzuges aufgefangen. Darin aber besteht gerade der Mythos der richtigen Entscheidung: andere, höhergestellte Richter "korrigieren" - als übergeordnete Interpreten - die zeitlich vorhergehende Entscheidung. Müßig zu erwähnen, daß die in Berufung und Revision angegriffenen Entscheidungen noch nicht rechtskräftig sein dürfen und das Rechtsverfahren damit eine Einheit darstellt (formell spiegelt sich dies etwa in der einheitlichen Kostenentscheidung wider). Demnach gibt es

---

<sup>82</sup> Brian Fernyhough, Responses on a Questionnaire on 'Complexity' (1990), in: ders., Collected Writings (hrsgg. v. James Boros/Richard Toop), Amsterdam 1998, S. 66 ff. (71): "The criteria for aesthetically adequate performances lie in the extent to which the performer is technically and spiritually able to recognize and embody the demands of fidelity (NOT 'exactitude!')."

<sup>83</sup> So antwortet Fernyhough auf die Frage: "[W]hat, for you, are the essential criteria for a good performance of your work?" - "I would say the establishment of audible criteria of meaningful inexactitude. That is, from work to work, from one section of a work to another section, from one performer to another, from one performance situation to another, the level of meaningful inexactitude is one indication, one hint of the way in which a work 'means!'." - "So interpretation consists, to some extent, of different intelligent failures to produce a central text?" - "I would say this was true, yes." Interview with Richard Toop, in: Brian Fernyhough, Collected Writings ([Anm. 81](#)), S. 250 ff. (268 f.).

<sup>84</sup> Ibid., S. 270.

<sup>85</sup> Ibid., S. 271.

keine "falschen Entscheidungen" (außer in jenen Haftsachen, in denen sich nach jahrelang vollzogener Haft durch neue Umstände die Unschuld des Verurteilten herausstellt), am Ende des Instanzenzuges steht das rechtskräftige Urteil, und die Rechtskraft fingiert oder ersetzt in gewisser Weise (bis auf wenige Ausnahmen) die Richtigkeit. Bei alledem darf (und kann) der (letztinstanzliche) Richter nicht scheitern. Er muß nur "richtig" interpretieren, dann wird es schon werden. Aber ist dies wirklich immer möglich? Besteht nicht auch das dem Richter vorliegende Notenpapier aus so komplizierten Anweisungen, die einen vollen Erfolg von vornherein verunmöglichen? Der Mythos von der richtigen Entscheidung und der richterlichen Neutralität (als Ausfluß der staatlichen Konfliktneutralität) verlangt vom Gesetzgeber immer neue und weitgehendere Absicherung. Dies versucht man zumeist durch immer detailliertere Regeln zu gewährleisten, die ja dem richterlichen Entscheidungsträger so konkrete Vorgaben machen sollen, daß dieser so wenig wie möglich "persönliche", subjektive Wertungen einfließen lassen können soll. Auch hier wird das Subjekt amputiert zugunsten einer objektiv vorgegebenen normativen Ordnung (man fühlt sich an die harmonistischen Lehren kosmologischer Ordnung erinnert, von der oben die Rede war)<sup>86</sup>: la bouche qui prononce la loi ist eben nur der Mund, nicht auch der manchmal überforderte Richter. Daß diese Vorstellung an der Wirklichkeit vorbeigeht, wissen nicht nur die Rechtstheoretiker, die professionell Mythen durchschauen müssen, sondern auch die Praktiker, die den Druck der Anforderungen am eigenen Leibe zu spüren bekommen. Aber auch der "Zuschauer", meistens der Medienkonsument, weiß um diesen Befund und um die Brüchigkeit der richtigen Entscheidung, da es immer wieder vorkommt, daß in parallelen Verfahren entgegengesetzte Urteile gefällt werden (z.B. im Umfeld der Rechtsstreite um die Rechtschreibreform oder die verkaufsoffenen Sonntage). Wie kann mit diesem im Zusammenbruch befindlichen Mythos umgegangen werden, ohne daß gleich das gesamte Gewaltensystem aus den Fugen gerät?

---

<sup>86</sup> Vgl. oben bei [Anm. 41 f.](#)

Die Aufgaben liegen ohne Zweifel nicht nur auf einer Seite, sondern sind verteilt zwischen den normativ Vorgebenden (Komponist ist im übertragenen Sinne daher der Gesetzgeber) und den Interpretierenden (in unserem Fall den Gerichten). "The legislator is a composer. It cannot help itself: It must leave interpretation to others, principally to the courts."<sup>87</sup> Im Hinblick auf den *Gesetzgeber* kann der kompositorische Komplexismus immerhin eine grobe Richtung anregen. Keineswegs geht es hier ausschließlich um eine Verringerung der Notationsdichte (auch wenn man sich dies insbesondere im Hinblick auf das Grundgesetz durchaus wünschen würde). Der "metisches"<sup>88</sup> Freiraum, den sich mancher Praktiker wünscht und der zur eigentlichen Rechtsfindung unabdingbar ist, entsteht nämlich nicht nur durch kompositorische Unterkomplexität (wie sie etwa im Zusammenhang mit der oben besprochenen graphischen Notation entsteht). Auch komplexistische Übernotation gewährt einen bestimmten, nicht zu unterschätzenden interpretatorischen Freiraum. Dieser entsteht durch die Anleitungen, wie mit dem gegebenen Material umzugehen ist. Hören wir wieder Ferneyhough: "My method of notation attempts, at best, to suggest to the player relevant methods and priorities wherewith the material can be usefully approached - the establishment of hierarchies; at worst, I imagine that he will constantly be reminded that new works often do not permit much to be taken for granted. Suggesting contexts of this sort via notation allows the player a different but no less important 'free space' within which to move. ... Scores are more than just tabulatures for specific actions or else some sort of picture of the required sound: they are also artifacts with powerful auras of their own, as the history of notational innovation clearly shows us. As such, they are capable of playing an active but not authoritarian role, even in a period of pluralistic aesthetic standards: they carry their own history on their backs."<sup>89</sup> Komplexistische Komposition (und komplexistische Gesetzgebung) können demnach einen Freiraum erzeugen, der auf andere, aber doch nicht weniger eindrückliche Art *metis* zuläßt. Dies aber setzt gerade jenes Bewußtsein beim richterlichen oder behördlichen Entscheidungsträger voraus, das oben als "fast erotisches" Verhältnis zum Notierten im ständigen Bewußtsein der Möglichkeit (oder Wahrscheinlichkeit) des eigenen Scheiterns beschrieben worden ist. Intelligentes Scheitern<sup>90</sup> setzt solcherart Bewußtwerdung voraus: Nicht nur bei den Gerichten, sondern - und dies ist der gesetzgeberische Schlußstein dieser nur äußerst skizzenhaften Überlegung - auch beim Komponisten, der gerade nicht mehr davon ausgehen kann, daß sein Programm 1:1 umgesetzt wird. Angesichts der komplexen Überforderung, der Weite des eigentlich notwendigen Wissensfeldes, der rapiden Aufeinanderfolge von Informationen und Anweisungen muß der Gesetzgeber gerade dieses Scheitern erwarten und seine Partitur so erstellen, daß erstens dem Interpretierenden seine tatsächliche (und nicht die mythische) Rolle zu ständig mitbegleitendem Bewußtsein kommt und er in der Folge ein spannungsreiches, aber fruchtbares Verhältnis zu den normativen Vorgaben aufbauen kann, und daß zweitens er, der Gesetzgeber, seiner Intention das intelligente Scheitern einfügt und im Ferneyhoughschen Sinne miteinkomponiert, ohne später über das klangliche Resultat überrascht oder gar enttäuscht zu sein.

---

<sup>87</sup> Jerome Frank, Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation, Columbia Law Review 47 (1947), S. 1259 ff. (1264).

<sup>88</sup> Ich verwende den Begriff in Anlehnung an den Ausdruck "metis", auf den ich durch Lektüre von James C. Scott, Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed, New Haven / London 1998, gestoßen bin. Der Impuls von metis ist entschieden "postmodern" in dem Sinne, daß den übergreifenden, häufig anmaßenden grandiosen "wissenschaftlichen" Plänen der Hochmoderne (wie z.B. Le Corbusiers Stadtplanungen, den sowjetischen Kollektivierungen, der erzwungenen Verdorfung in Tansania usw.) eine Absage erteilt wird. Soweit diese überhaupt funktionierten, dann lediglich aufgrund von phantasiereich-spontan eingesetzter metis. Im Bereich der Rechtswissenschaft und der grandiosen Normplanungen scheint mir nichts anderes zu gelten.

<sup>89</sup> Brian Ferneyhough, Shattering the Vessels of Received Wisdom: In Conversation with James Boros (1990), in: ders., Collected Writings ([Anm. 82](#)), S. 369 ff. (373 f.).

<sup>90</sup> Vgl. [Anm. 83](#).

An die *Gerichte* (und behördlichen Entscheidungsträger) richtet sich neben der (im Grunde seit längerer Zeit bekannten) Resubjektivierungsforderung<sup>91</sup> ein Vorschlag, der ein notwendiges Scheitern des Rechts - der *Rule of Law* selbst - ernst nimmt. Es geht um die Repräsentativität der *Rule of Law* (und im weiteren der Demokratie im Rechtsstaat), die heute nicht mehr gesichert werden kann. Zur Erklärung muß ich ein wenig ausholen.

Recht gründet sich auf Autorität, die außerhalb seiner selbst liegt. Hieran hat sich nichts geändert, seit Moses mit den zehn Geboten vom Berg Sinai herabgestiegen ist. Nach wie vor wird der Souverän als Quelle des Rechts angesehen, mögen sich auch die Konzeptionen des Souveräns selbst gewandelt haben. Das Recht macht die normative Basis der politischen Ordnung erst präsent - und repräsentiert sie. Heute spielt das Prinzip der Volkssouveränität eine fundamentale Rolle in der Selbstbeschreibung politischer Gemeinwesen. Damit muß die *Rule of Law* das Volk repräsentieren: Das Recht besitzt deshalb Autorität, weil es repräsentiert. In modernen verfassungsförmig organisierten Demokratien bedeutet damit *Rule of Law* zugleich *Rule of the People*. Der Begriff der Repräsentation verbindet diese beiden scheinbar unterschiedlichen Ideen miteinander.

---

<sup>91</sup> Vgl. statt vieler J.M. Balkin, *Understanding Legal Understanding: The Legal Subject and the Problem of Legal Coherence*, *Yale Law Journal* 103 (1993), S. 105 ff.; ansatzweise auch Ulrich R. Haltern, *Verfassungsgerichtsbarkeit, Demokratie und Mißtrauen*, Berlin 1998, S. 52 f.

Die moderne Rule of Law gründet ihren repräsentativen Anspruch auf einen Akt der Autorisierung durch die Repräsentierten: Verfassung als Errungenschaft des Volkssouveräns. Rechtstheoretiker geben sich hiermit nicht zufrieden, da sie erkennen, daß es sich hierbei im wesentlichen um eine Pose handelt. Man sucht nach einer anderen Basis für den repräsentativen Anspruch der Herrschaft des Rechts. Hierfür bieten sich eine Reihe von Alternativen an: etwa die Moralität der Nation<sup>92</sup>, zeitgenössische, aktuelle Unterstützung seitens der Öffentlichkeit<sup>93</sup> oder die Repräsentativität anderer politischer Institutionen, die durch die Herrschaft des Recht gestützt wird.<sup>94</sup> Hervorzuheben ist, daß all diese Theorien die Autorität des Rechts in seiner Repräsentativität verwurzeln. Gerichte allerdings machen von diesen Alternativen regelmäßig keinen Gebrauch. Obwohl sie etwa regelmäßig repräsentationsverstärkende Funktionen erfüllen, können die mit dieser Theorie einhergehenden Restriktionen<sup>95</sup> keine Wirkung entfalten, da Richter sich allein auf diejenige Repräsentativität des Rechts stützen, die einerseits im Akt der Verfassungsgebung ihre ultimative Quelle besitzt und andererseits in der Ernennung des Richters personelle Autorisierung erfahren hat. Der Richter repräsentiert das Volk genau und einzig und allein deshalb, weil er das Recht kennt und anwendet, indem er der Rule of Law Ausdruck verleiht.<sup>96</sup>

Debatten über die legitime Reichweite von Rechtsprechung sind im Grundsatz zumindest auch Debatten über verschiedene Formen von Repräsentation. Der gewählte (und doch weisungsunabhängige) Politiker wird dann seiner repräsentativen Rolle am besten gerecht werden, wenn er angemessene politische Tugenden zeigt und sein Verhalten nach seinen bestmöglichen moralischen Einsichten ausrichtet. Im Gegensatz dazu würde der Richter den Standard seiner repräsentativen Legitimität verletzen, wenn er genau das gleiche täte: Er gäbe seinen Anspruch auf Repräsentation genau dann auf, wenn er aufgrund der gleichen moralischen Anleitung handelte wie der Politiker, der dafür (zu Recht) gelobt wird. Hier spielt ein Zeitelement mit hinein. Die unterschiedlichen Konzepte von Repräsentation ziehen unterschiedliche zeitliche Referenzrahmen nach sich. Jeder auf Repräsentation beruhende Anspruch auf Legitimation muß sich mit der Tatsache auseinandersetzen, daß sich zwischen dem autorisierenden Ereignis (beim Politiker etwa die Wahl; im Hinblick auf die Rule of Law die Verfassungsgebung) und dem Anspruch auf Repräsentation ein Bruch ereignen kann. Dieser mag qualitativer Natur sein: So wurde etwa der Politiker lediglich von einem Teil der Bevölkerung gewählt (ein Problem, das in den USA angesichts extrem niedriger Wahlbeteiligung zum Legitimitätsproblem wird), oder nur ein Teil der Bevölkerung - etwa nur die Spitze der Elite - hat am Akt der Verfassungsgebung teilgenommen. Der Bruch kann aber auch zeitlicher Natur sein: Dies wird angesichts des Vorwurfes offenbar, daß der Vorrang der Verfassung zugleich die Herrschaft längst Verstorbener festschreibe. Insbesondere Verfassungsrechtsprechung, die auf die Inhalte vergleichsweise alter Dokumente zurückgreifen muß, sieht sich dieser Kritik notwendig ausgesetzt.<sup>97</sup>

---

<sup>92</sup> Vgl. neuerdings die ausgezeichneten Beiträge in Robert McKim / Jeff McMahan (Hrsg.), *The Morality of Nationalism*, Oxford/New York 1997.

<sup>93</sup> Vgl. hierzu die Ansätze bei Barry Friedman, *Dialogue and Judicial Review*, Michigan Law Review 91 (1993), S. 577 ff.

<sup>94</sup> Hier ist etwa an John Hart Ely, *Democracy and Distrust - A Theory of Judicial Review*, Cambridge (Mass.) 1980, zu denken.

<sup>95</sup> Vgl. *ibid.*

<sup>96</sup> Im Ansatz bereits Ulrich R. Haltern, *Demokratische Verantwortlichkeit und Verfassungsgerichtsbarkeit*, Der Staat 35 (1996), S. 551 ff.

<sup>97</sup> Die deutsche Verfassung ist erst ein halbes Jahrhundert alt und wird mit Feuereifer quasi kontinuierlich auf einen Stand gebracht, den Politiker für "up to date" halten. Aber auch sie inkorporiert mit Art. 140 GG ältere Normen. Größere Probleme ergeben sich bei noch größeren Zeiträumen - möglicherweise läßt sich hieraus die

Während die Pose des Rechts im Normalfall ihre Funktion erfüllen kann, gibt es Momente, in denen die Dichotomie in sich zusammenzufallen droht und die unterschiedlichen Konzepte der Repräsentation (der Rule of Law einerseits, des Law's Other - politische Handlung - andererseits) in direkten Widerstreit geraten. Nicht überraschend liegt dies insbesondere bei der Verfassungsgerichtsbarkeit nahe, wo Recht und Politik strukturell gekoppelt sind. In Momenten von besonderer Intensität reicht die Repräsentativität der Rule of Law nicht mehr aus, um der Entscheidung ausreichende Legitimation zu verleihen; statt dessen werden vom Souverän andere Möglichkeiten der Repräsentationen eingefordert. Solche Momente treten etwa dann auf, wenn Themen von besonderer Intensität zur Entscheidung anstehen: z.B. das Anbringen von Kreuzen und Kruzifixen in öffentlichen Schulräumen, der Einsatz deutscher Truppen im Rahmen von Auslandseinsätzen, Ehrschutzprobleme, europäische Integration, Schwangerschaftsabbruch. In all diesen Fällen kommt als definierendes Element hinzu, daß die (individuelle oder [häufiger] kollektive) Identität zur Disposition stand. Für derartig tiefgreifende Fragen, deren Antworten das Selbst konstituieren, erscheint ein Richterkollegium institutionell unangemessen: Die Repräsentation des Demos erscheint durch die Rule of Law nicht ausreichend abgesichert. Die Gerichtsbarkeit ist für heftige Attacken in solchen Momenten erhöhter politischer Aufmerksamkeit besonders anfällig. Dies liegt zum einen an ihrer (sonst förderlichen und sinnvollen) verringerten demokratischen Verantwortlichkeit. Man kann dann die Proteste "des Volkes" als Sich-Bemerkbar-Machen der deutschen Zivilgesellschaft verstehen, die einem elitistischen Politikverständnis den Konsens aufkündigt.<sup>98</sup> Ironischerweise aber sind die Chancen auf Interessenberücksichtigung im politischen Prozeß keineswegs immer besser als im Rechtssystem. Pluralistische Demokratie hat sich von jeher mit der Tatsache auseinandersetzen müssen, daß das System nicht oder kaum in der Lage ist, Intensitäten zu registrieren.<sup>99</sup>

---

vehemente Debatte über originalism in den USA erklären. Vgl. zum Thema Eivind Smith (Hrsg.), *Constitutional Justice Under Old Constitutions*, Den Haag / Boston 1995; Larry Alexander (Hrsg.), *Constitutionalism - Philosophical Perspectives*, Cambridge (Engl.) 1998.

<sup>98</sup> Haltern, *Demokratische Verantwortlichkeit* ([Anm. 96](#)); ders., *Verfassungsgerichtsbarkeit, Demokratie und Mißtrauen* ([Anm. 91](#)), etwa S. 107 f.; ders., *Integration als Mythos*, *JöR N.F.* Bd. 45 (1997), S. 31 ff.

<sup>99</sup> Zuletzt Sherman J. Clark, *A Populist Critique of Direct Democracy*, *Harvard Law Review* 112 (1998), S. 434 ff. (450 ff.).

Daher lohnt sich die Verfolgung eines zweiten Gedankenganges. Es geht der sich regenden Zivilgesellschaft nicht darum, einen Forumswechsel anzumahnen und das Entscheidungszentrum von Karlsruhe nach Berlin zu verlagern. Wer weiß schon, wie wechselnde Mehrheiten mit dem jeweils in Rede stehenden Problem umgehen? Die anzutreffende Ernüchterung angesichts des politischen Prozesses läßt zweifeln, ob es tatsächlich um den geforderten Übergang von einem System der Repräsentation auf das andere geht. Möglicherweise geht es (praktisch) um weniger bzw. (theoretisch) um mehr, nämlich um die Erkenntnis, daß Repräsentation im allgemeinen - d.h. in welcher Form auch immer - kaum noch möglich ist. Im politischen System leiden die politischen Parteien an wachsenden Abgrenzungsschwierigkeiten, die durch den Zwang des Wiedergewähltwerdens, die Suche nach einem großen Wählerpotential und die dadurch immer allgemeiner, nichtssagender und gleicher werdenden politischen Programme hervorgerufen werden. Die Reaktion - Personalisierung der politischen Probleme - ist zwar den Erfordernissen des Hauptmediums Fernsehen angemessen, kann aber kaum befriedigend Unsicherheit absorbieren und trägt eher zu weiterer Ernüchterung bei. Eine sich zusehends (moralisch) ausdifferenzierende Wählerschaft, deren Loyalitäten ebenso wie ihre eigenen partikularen Wertekodizes instabil schillern, kann sich nicht repräsentiert sehen. Die Wahlanalysen sind hier noch liebenswert rückständig. Ebenso wenig können sich multiple flottierende Wertesysteme in dem mehr oder weniger strengen, starren, uniformen, sogar manche Sprach- und Argumentationswendungen ausschließenden Regelsystem der verfassungsgerichtlichen Entscheidung repräsentiert sehen. Zwar ist dies immer dann doch noch möglich, wenn es sich nicht um identitätsprägende, vielleicht sogar moralbezogene Themen handelt. Soweit aber jener Qualitätsgrad der juristischen Auseinandersetzung erreicht ist, an dem Identität und/oder Moral ins Spiel kommen, müssen "Lebensästheten"<sup>100</sup> sich der Einmischung in ihre inneren Angelegenheiten erwehren. Sensibilisiert durch langwierige Konstruktion und Aufrechterhaltung des eigenen Moralegebäudes müssen sie das Karlsruher Urteil als direkten Angriff auf den Kern ihrer Persönlichkeit verstehen.<sup>101</sup>

Gerichte sollten deshalb immer dann, wenn Themen involviert sind, die individuelle oder kollektive Identitäten in einem tiefgehenden Sinne tangieren, von einer Strategie Gebrauch machen, die man *Rechtsprechungsminimalismus* nennen kann. Hierbei handelt es sich weder um eine eigenständige Verfassungstheorie (eher um eine Art Pragmatismus und eine Warnung vor allgemeinen Großtheorien als Anleitung zu praktischer Rechtsprechung<sup>102</sup>) noch um einen völlig neuen Ansatz. Im amerikanischen Raum sind gerade in letzter Zeit Abhandlungen erschienen, die in diese Richtung gehen und an die ich lose anschließe.<sup>103</sup> Rechtsprechungsminimalismus beschreibt einen Modus gerichtlicher Entscheidungsfällung, die einerseits als "eng" und andererseits als "flach" bezeichnet werden kann. "Enge" Verfassungsrechtsprechung begnügt sich damit, einen Fall auf einmal zu entscheiden. Dies ist nicht so selbstverständlich, wie es sich anhört. Selbstredend wird das Verfassungsgericht nur

---

<sup>100</sup> Zu Ausdruck und Konzept vgl. die Studie von Johannes Goebel/Christoph Clermont, *Die Tugend der Orientierungslosigkeit*, Berlin 1997.

<sup>101</sup> Damit tritt genau der Fall ein, in dem der scheinbar lethargische, unpolitische Lebensästhet die politische Bühne mit bisher nicht gekanntem Elan betritt.

<sup>102</sup> Vgl. die Bemerkung Posners zu Sunstein: Richard A. Posner, *The Problematics of Moral and Legal Theory*, Cambridge (Mass.) 1999, S. 153 f., sowie Robert P. George, *Law, Democracy, and Moral Disagreement*, *Harvard Law Review* 110 (1996/97), S. 1388 ff. (1401).

<sup>103</sup> Vgl. insbes. Cass R. Sunstein, *One Case At a Time: Judicial Minimalism on the Supreme Court*, Cambridge (Mass.) 1999; ders., *Leaving Things Undecided*, *Harvard Law Review* 110 (1996), S. 4 ff.; ders., *Legal Reasoning and Political Conflict*, New York/Oxford 1996; ders., *Incompletely Theorized Agreements*, *Harvard Law Review* 108 (1995), S. 1733 ff.; ders., *On Legal Theory and Legal Practice*, in: Ian Shapiro / Judith Wagner DeCew (Hrsg.), *Theory and Practice*, NOMOS XXXVII, New York 1995, S. 267 ff. Neben Sunstein neuerdings zwei Vertreter der Critical Legal Studies: Mark Tushnet, *Taking the Constitution Away From the Courts*, Princeton 1999; Duncan Kennedy, *A Critique of Adjudication {fin de siècle}*, Cambridge (Mass.) 1997.

auf Anruf, im Hinblick auf einen ganz bestimmten Fall, aktiv. Doch kann das Gericht den Fall zum Anlaß nehmen, weiter auszuholen und breite Regeln aufzustellen. Solche Regeln entscheiden häufig gerade nicht nur den einen vorliegenden Fall, sondern geben Anleitung für andere Fallkonstellationen und nehmen so künftige Fälle vorweg.<sup>104</sup> Eine "enge" Rechtsprechung vermeidet das Errichten solcher Regelsysteme, die für die Entscheidung des konkreten Falles nicht unbedingt notwendig sind. "Flache" Verfassungsrechtsprechung bemüht sich darum, Themen zu vermeiden, die fundamentale Prinzipien zum Gegenstand haben. Dies ist per definitionem schwer im Bereich der Verfassungsrechtsprechung, wo Fälle häufig derartige Themen zumindest anschnitten und die vorgelegten Schriftsätze ausführlich und mit Vorliebe diese Themen zum Gegenstand haben. Dieses Dilemma ist durch die Kategorie der nicht vollständig theoretisch durchgearbeiteten Übereinkünfte (*incompletely theorized agreements*) zu lösen: Man einigt sich über konkrete Details, während über die Basis dieser Einzelheiten Uneinigkeit herrscht.<sup>105</sup>

Viel ist damit nicht gesagt: insbesondere nicht, daß Rechtsprechungsminimalismus *immer* der angemessene Modus der Entscheidungsfällung ist. Häufig ist dies nicht der Fall, und es bedarf ausführlicher Analyse, wann "flache" und/oder "enge" Entscheidungen sich positiv auswirken dürften. Beurteilungsparameter sind neben den Faktoren Repräsentation und Identität die Elemente Demokratie und Fehler-/Entscheidungskosten.<sup>106</sup> Immerhin aber setzt Rechtsprechungsminimalismus einige Forderungen um, die im Verlaufe dieser und anderer Argumentationen erhoben wurden. Zuförderst zu nennen ist die Tatsache, daß die Repräsentativität des Rechts zu einem großen Teil Pose ist, die unter bestimmten Umständen nicht mehr zu überzeugen vermag. Diesen Zusammenbruch von Repräsentation mag das Recht von der Musik lernen, die zwar nicht im "Absoluten" verharrt, deren Verständnis aber ebensowenig vom gedanklichen Erfassen eines Subjektes abhängig ist.<sup>107</sup> Im Recht setzt das Bewußtsein hierüber eine Reflexion über sich selbst voraus, die über das, was normalerweise als Modalität verfassungsrechtlicher Argumentation gerechnet wird<sup>108</sup>, weit hinausgeht. Diese Reflexion bezieht die Möglichkeit, ja u.U. die Notwendigkeit des Scheiterns mit ein und setzt diese Erkenntnis "intelligent" - im Sinne Ferneyhoughs<sup>109</sup> - um.

---

<sup>104</sup> Selbstverständlich ist dies keine neue Kritik. Vgl. statt vieler nur Alfred Rinke, Art. 93, in: Alternativ-Kommentar zum Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland, 2. Aufl. 1989, Rdnr. 132; Josef Isensee, Bundesverfassungsgericht - quo vadis?, JZ 1996, S. 1085 ff. (1091).

<sup>105</sup> Sunstein, One Case ([Anm. 103](#)), S. 10 ff.

<sup>106</sup> Vgl. meinen Ansatz in Ulrich R. Haltern, Kommunitarismus und Grundgesetz - Überlegungen zu neueren Entwicklungen in der deutschen Verfassungstheorie, KritV, im Druck.

<sup>107</sup> Dies ist freilich heftig umstritten und bedürfte der tieferen Analyse. Anderer Auffassung ist etwa Peter Kivy, *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Ithaca 1991, dessen Paradigma Arthur Honeggers Pacific 231 ist (Honegger imitiert dort den Klang einer Dampfeisenbahn). Dezidiert dagegen z.B. Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca 1994, S. 79 ff., und Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997, S. 118 ff.

<sup>108</sup> Für das deutsche Recht ist natürlich auf den hergebrachten Kanon der Verfassungsinterpretation zu verweisen, mit dem der Leser vertraut sein wird. Hinzukommen mag in letzter Zeit die funktionell-rechtliche Methode der Verfassungsinterpretation (hierzu statt vieler Gunnar Folke Schuppert, *Funktionell-rechtliche Grenzen der Verfassungsinterpretation*, Königstein/Ts. 1980; Rinke [[Anm. 104](#)], Rdnrn. 98 ff.; Haltern, *Verfassungsgerichtsbarkeit, Demokratie und Mißtrauen* [[Anm. 91](#)], S. 220 ff.) Für das anglo-amerikanische Recht kommen die folgenden sechs Modalitäten in Betracht: "historical (relying on the intentions of the framers and ratifiers of the Constitution); textual (looking to the meaning of the words of the Constitution alone, as they would be interpreted by the average contemporary 'man of the street'); structural (inferring rules from the relationships that the Constitution mandates among the structures it sets up); doctrinal (applying rules generated by precedent); ethical (deriving rules from those moral commitments of the American ethos that are reflected in the Constitution); and prudential (seeking to balance the costs and benefits of a particular rule)." Vgl. Philip Bobitt, *Constitutional Interpretation*, Oxford 1992, S. 12 f.

<sup>109</sup> Vgl. oben bei [Anm. 83](#) ("intelligent failure").

## Schluß

Musik und Recht sind beides Praktiken i.w.S., die vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Entwicklung beobachtet und verstanden werden müssen. Theorien abstrakter Art, die Musik oder Recht im Absoluten umhengen und verwurzeln wollen, müssen notwendigerweise partiell bleiben. Beobachtet man zu einer gegebenen Zeit, umgibt die gesellschaftliche Umwelt sowohl das Rechts- als auch das Kunst- und Musiksystem, so daß - über die krude Analogie hinaus - manche Analyse des einen Teils von solchen des anderen lernen und profitieren kann. Hierin, und nicht in den bewegten akademischen Moden, liegt der Reiz und der Gewinn einer Analyse des "Rechts im Kontext". Die Neue Musik als bisher völlig unterbelichtet gebliebene Parallelpraktik vermag auf unspektakuläre Art manches Problem zu verdeutlichen, das im Wald der Rechtstheorie und -praxis manchmal unterzugehen droht, sowie hier und da sogar zumindest grobe Richtungen anzudeuten, in denen sich Lösungen finden könnten. Einige dieser Kontakte will ich abschließend noch einmal zusammenfassen.

Einer der wichtigsten Punkte dürfte darin zu sehen sein, daß die Neue Musik das zeitgenössische Individuum ernst nimmt und sich in ihr die Signatur der Zeit widerspiegelt. Dies darf nicht als Krisendiskurs mißverstanden werden. Vielmehr reflektieren der Polystilismus und die z.T. nivellierende Pluralität das Abhandenkommen archimedischer Standpunkte, privilegierter Beobachterpositionen und Hierarchien. Über den Komplexismus etwa liest man, daß dieser "der angemessene musikalische Ausdruck des heutigen Ich [ist], das, sozial wie in der persönlichen Lebenswelt, ein fragmentiertes ist."<sup>110</sup> Über Peter Ruzickas Kompositionen heißt es: "Seine Musik ist gestaltet aus der Erkenntnis vom Ende der ‚großen Erzählungen‘. Das musikalische Werk läßt sich nicht mehr als *opus perfectum et absolutum* definieren, wie es bis zur Moderne hin möglich gewesen ist. Ruzickas Musik will keine Geschichten ‚erzählen‘ und etwas Uneinlösbares behaupten, sondern die Dinge - den Kern - ‚von den Rändern her‘ ‚umwandern‘, ‚umkreisen‘, ‚umreißen‘."<sup>111</sup> Eine solche ästhetische Position, auch in ihrer unzweideutigen Bezugnahme auf die philosophische Reflexion der Gesellschaftstheorie, ist für die Kunsttheorie und vor allem ihre Praxis ganz und gar nichts Neues - für das Recht aber, insbesondere in dessen Praxis, gelten fundamental andere Vorstellungen. Das normative Projekt ist nach wie vor geprägt von Vorstellungen von Objektivität, intersubjektiver Vermittelbarkeit, einheitlicher Vernunft, intaktem politischen Körper, Konsens, eindeutigen Hierarchien usw. Steuerungs- und Ordnungswille zeigen sich großenteils unbeeindruckt von Erkenntnissen wie jener der fragmentierten Moral, des dramatischen Verlusts von Autorität und deren Ersetzung durch eine "Politik der Verständigungen"<sup>112</sup>. Dadurch kann das Recht auch nicht begreifen, daß seine Totalität (im Sinne einer allgemeinverbindlichen Normstruktur, die durch das Verbot der

---

<sup>110</sup> Mahnkopf, Kritik der neuen Musik ([Anm. 18](#)), S. 113.

<sup>111</sup> Thomas Schäfer, Augenblicksbilder. Notate. Klangschatten., Beilage zur CD Peter Ruzicka, String Quartets (Arditti Quartet mit Dietrich Fischer-Dieskau), ECM New Series 1694, 465 139-2.

<sup>112</sup> Verständigungen, so Luhmann, sind "ausgehandelte Provisorien, auf die man sich eine zeitlang berufen kann. Sie besagen weder Konsens, noch bilden sie vernünftige oder auch nur richtige Problemlösungen. Sie fixieren nur dem Streit entzogene Bezugspunkte für weitere Kontroversen, an denen sich Koalitionen und Gegnerschaften neu formieren können." Niklas Luhmann, Die Beschreibung der Zukunft, in: ders., Beobachtungen der Moderne, Opladen 1992, S. 129 ff. (139). Diese Diagnose stimmt zum einen wohl mit Lyotards *petites histoires* überein, zum anderen aber auch mit der Diagnose einer teilweisen Ablösung der Moral durch die Ästhetik. "Die langwierige Auseinandersetzung mit den eigenen Wünschen und Vorstellungen hat die Sensibilität geschärft, und die Anstrengung, die es kostet, die eigene Moralkonstruktion instand zu halten, läßt jedes Infragestellen der eigenen Werte als direkten Angriff auf den Kern der Persönlichkeit erscheinen." (Goebel / Clermont [[Anm. 100](#)], S. 83.) Demokratie wird Streitkultur (Hans-Martin Schönherr-Mann, Postmoderne Theorien des Politischen, München 1996, S. 115 ff.), und Streitkultur wird weniger Auseinandersetzung um Inhalte als um persönliche Verletzungen.

Rechtsverweigerung gekennzeichnet ist) zwar ebenso wie die liberale Demokratie nach wie vor unabdingbar und Voraussetzung für die neuen Verständigungsverhältnisse ist, daß es aber nicht mehr primär um Rechtsdurchsetzung und die (etwa vom Kommunitarismus kritisierte) Überbetonung von Rechten geht, sondern um die "semantische Unversehrtheit kleiner und kleinster Grüppchen" - um Moral in Gestalt von *political correctness*.<sup>113</sup> Hiermit einher geht auch eine Entwicklung, die einerseits zunehmende Verrechtlichung (mit den einhergehenden zunehmenden Staatsaufgaben), andererseits aber eine gleichzeitige Dezentralisierung politischer Macht verzeichnet. Der Anspruch des Staates auf Hegemonie seiner Macht bröckelt in dem Maße ab, in dem sein damit verknüpfter Anspruch auf sprachliche Hegemonie - politischer Diskurs als über anderen Diskursarten stehend - zum Erliegen kommt. Vorrangig letzterer Anspruch wird als Rhetorik durchschaut und kontingent gesetzt; allgemeiner kann man sagen, daß Sprache in Sätze zerfällt, Demokratie dadurch zur Streitkultur wird und Integration in den Bereich des Mythischen gerät: als *lockin* repräsentiert sie eigentlich Vergangenes; als Anerkennung von Pluralisierung könnte sie Gegenwärtiges sein, allerdings nur in radikalem Umdenken der Begriffe.<sup>114</sup>

Auch hier, im Bereich des Problems von Einheitsbildung, kann Musik dem Recht ansatzweise Hilfestellung bieten. Insbesondere in der Polyphonie nämlich wird die Spannung von Selbständigkeit und Gesamtheit notwendig im Komplex der Einheit von Harmonik und Melodik thematisiert. "Melodische" Selbstständigkeit der Stimmen ist Grundzug der Polyphonie, wobei diese Selbständigkeit aber von Beginn an als Kooperation hervortritt. Und gerade in diesem Paradox könnte der Zugang zur Einheitsbildung liegen, weit über die Polyphonie oder die Musik hinaus. Man spürt bereits, wohin es geht, wenn Muthesius schreibt: "Das, was [die Stimmen] für das Ganze sind, können sie nur als Selbständige sein. Der feste Unterschied von Melodie und Begleitung löst sich zu dem Verhältnis, daß jede Stimme sowohl Melodie wie auch Begleitung ist." Und in der Tat sind wir in aktuellen Konzepten der Gesellschaftstheorie, wenn wir beim selben Autor lesen: "[Das] sich nacheinander Richten [der Stimmen] tritt aber nicht als Angleichung in Erscheinung; vielmehr entsteht die Einheit des Ganzen aus Gegensatz und Widerstreit. ... Je stärker die Spannung zwischen diesen beiden Polen, desto größer ihre Kraftfülle. So liegt das Wesen des polyphonen Phänomens vor allem in der Verbindung gegensätzlicher und eigenwilliger Wesenheiten zur sinnvollen Einheit des Ganzen. Sie wechselseitig bekämpfend, sich gegenseitig stützend oder sich einander in die Bewegung teilend und im Widerstreit sich wechselseitig verstärkend und überbietend, so verbinden sich die Stimmen zu einem übergreifenden Gesamtgeschehen..."<sup>115</sup> Einheit als Spannung und Anerkennung von Differenz: Wir erinnern uns an Dubiels Konzept eines symbolisch integrierenden Raumes, innerhalb dessen die Spannungen ausgetragen werden.<sup>116</sup> Es hat durchaus nichts Beliebiges, wenn Musik und Demokratie als Formen verstanden werden, die Fragmentierung rekombinieren und Einheit damit überhaupt erlebbar machen.<sup>117</sup>

---

<sup>113</sup> Goebel/Clermont ([Anm. 100](#)), S. 84. Allerdings entbindet dies den Einzelnen nicht davon, in jeder Situation langwierige Aushandlungsprozesse mit anderen zu unternehmen, so daß im Ergebnis doch ein Dialogmodell entsteht, jedoch eines, das sich von diskursethischen Modellen deutlich abgrenzt.

<sup>114</sup> Etwa Schönherr-Mann ([Anm. 112](#)); Zygmunt Bauman, *Moderne und Ambivalenz*, Frankfurt/M. 1996; ders., *Postmoderne Ethik*, Hamburg 1995; Haltern, *Integration* ([Anm. 98](#)).

<sup>115</sup> Muthesius ([Anm. 54](#)), S. 81 f. Wohl gemerkt endet das Zitat: "..., bis sie nach einer krisenhaften Hochspannung der sich steigernden Bewegungskräfte in der Ruhe des Schlußakkords zur endlichen Versöhnung und Lösung aller Spannung sich zusammenfinden." Das ist ein schönes Bild (allerdings auch nur für die frühe Polyphonie), aber nicht auf die Demokratie übertragbar, die ja gerade Prozeß ist und deren Wesen heute darin besteht, daß keine schlußendliche Versöhnung allen Spannungen ein konsensuales Ende setzt.

<sup>116</sup> Vgl. oben bei [Anm. 24](#).

<sup>117</sup> Ähnlich für Komplexismus Mahnkopf, *Kritik der neuen Musik* ([Anm. 18](#)), S. 113.

Dies bedeutet nicht, alles über Bord werfen zu müssen. Recht ist nicht Gesellschaftstheorie, und wenn auch die Erkenntnistheorie keinen privilegierten Beobachterstandpunkt mehr zulässt und damit eigentlich normativen Diskurs ausschließt, so ist und bleibt das Wesen von Recht doch seine normative Struktur: das Vorschreiben von Allgemeinverbindlichkeit in einer Welt, die Verbindlichkeit zunehmend nur noch als kleine und kleinste Inseln kennt. Die Frage ist damit nicht die nach dem Wesen des Rechts, sondern danach, wie mit dem normativen Anspruch umgegangen werden kann. Die Vorschläge zu einem begrenzten Rechtsprechungsminimalismus gehen in diese Richtung. Wenig weiter führt es dagegen, das Wesen der Musik, wie Roger Scruton, in ihrer Tonalität zu erblicken.<sup>118</sup> Harmonielehren und Atonalitätsverachtung werden der Welt weder Sphärenharmonie noch Himmelskonsonanz wiedergeben, ebensowenig wie die Verteufelung von moderner Rockmusik eine bessere Jugend macht. Gleichmaßen wird das Festhalten an Konzepten, die zwar lieb und teuer geworden sind, aber den Anforderungen der Gegenwart nicht mehr gewachsen sind, dem Recht seine Integrität wiedergeben. Wenn dies alles ist, was das Recht von der Musik lernen kann, hat sich der Ausflug bereits gelohnt.

---

<sup>118</sup> Scruton ([Anm. 107](#)).